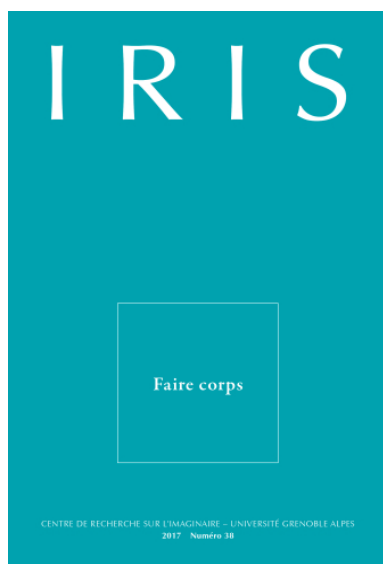




IRIS

ISSN : 2779-2005

Publisher : UGA Éditions

38 | 2017

Faire corps

Edited by Estelle Doudet

 <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=82>

Electronic reference

« Faire corps », *IRIS* [Online], Online since 15 décembre 2020, connection on 11 mars 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=82>

Copyright

CC BY-SA 4.0

132 pages — 16 x 24 cm

ISBN : 978-2-37747-003-7

DOI : 10.35562/iris.82



INTRODUCTION

Le numéro 38 d'*Iris* se place tout entier sous le signe du faire corps, déployant au fil de ses pages la polysémie dont s'est enrichie cette expression à partir du XIX^e siècle.

Fidèle à l'investigation archéologique des imaginaires et des pratiques sociales que la revue *Iris* s'est donnée pour but, il en explore les dimensions multiples. Le volume met en particulier à l'essai deux manières d'enquêter sur les relations entre corporalités et identités : la recherche ethno-culturelle sur les corps porteurs de récits traditionnels ; les analyses philosophiques et littéraires éclairant le rôle donné aux personnages et narrateurs post-humains mises en scène dans les créations contemporaines.

ISSUE CONTENTS

Estelle Doudet

Éditorial. — Faire corps, faire débat

Mythologies

Stéphane Henriquet

Aspects d'une nouvelle enquête sur le patrimoine narratif dans les Alpes de la Savoie

Goulven Péron

La Villemarqué et les chants arthuriens du *Barzaz-Breiz* : entre revendications des collectes et recours à l'imaginaire

Topiques. — L'imaginaire du corps contemporain : une question d'identité

Edited by Marianne Cloutier and Alexandre Klein

Alexandre Klein and Marianne Cloutier

Introduction. — L'imaginaire identitaire du corps contemporain

Claude Fintz and Véronique Costa

Le corps contemporain : entre mutation et archétype

Tony Thorström

Vers une ontologie de l'émergence : processus de matérialisation et redistribution d'agentivité dans *Le Successeur de pierre* de Jean-Michel Truong

Stéphanie Chifflet

Mutation et création du corps humain ou les figures de la matrice

Hélène Barthelmebs-Raguin

Conquête d'identités composites : les hybridations corporelles et textuelles dans *L'Interdite* et *N'Zid* de Malika Mokeddem

Comptes rendus

Philippe Walter

Blanca Solares (éd.), *Imaginarios Musicales. Mito y Música (Imaginaires musicaux. Mythe et musique)*

Philippe Walter

Valéry Raydon, *Le chaudron du Dagda*

Philippe Walter

Eleazar Moiseevic Meletinskij, *Archetipi letterari*

Philippe Walter

Jean-Claude Mühlethaler, *Énée, le mal-aimé. Du roman médiéval à la bande dessinée*

Philippe Walter

Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*

Estelle Doudet

Laurent Hablot et Laurent Vissière (dir.), *Les Paysages sonores, du Moyen Âge à la Renaissance*

Estelle Doudet

Laura Weigert, *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*

Marie-Agnès Cathiard

Philippe Walter, *Ma mère l'Oie. Mythologie et folklore dans les contes de fées*

Éditorial. — Faire corps, faire débat

Estelle Doudet

Copyright

All rights reserved

TEXT

- 1 Le numéro 38 d'Iris se place tout entier sous le signe du faire corps, déployant au fil de ses pages la polysémie dont s'est enrichie cette expression à partir du ^{xix}^e siècle. Encore absente de la cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* en 1798, où elle ne transparaît discrètement que dans la mention des grands corps de l'État, la locution prend son essor dans l'édition de 1835 : elle y métaphorise le processus d'adhésion qui « de deux ou de plusieurs choses » n'en font qu'une. Nos cultures politiques actuelles tendent parfois à assimiler le « faire corps » à l'idéal assez vague du « vivre ensemble ». Il est pourtant bien plus, tour à tour sentiment d'appartenance rattachant un individu à un groupe social, local, national, et opération qui le conduit à intégrer des valeurs, des histoires, une mémoire partagée. Ainsi envisagé, le « faire corps » apparaît comme le premier pas de la construction de l'identité. Ou plutôt des identités, puisque dans le processus ainsi défini, l'unité n'existe que dans et par la multiplicité.
- 2 La locution « faire corps » résulte elle-même d'une articulation, celle d'un verbe et d'un substantif, qui donne au numéro son terrain d'enquête. Car « faire corps », c'est avant tout donner un corps, du corps. Lourd de sens dans les sociétés qui valorisent l'incarnation du Verbe divin, comme c'est le cas des sociétés chrétiennes, le geste trouve une nouvelle complexité lorsque le corps devient le lieu d'une rencontre entre la chair humaine et d'autres matérialités, la technologie, la machine. Les brouillages qui en résultent sont désormais au cœur des débats intellectuels et des créations artistiques du début du ^{xxi}^e siècle.
- 3 Le présent numéro invite à embrasser le foisonnement des usages culturels et artistiques du « faire corps » aujourd'hui. Fidèle à l'investigation archéologique des imaginaires et des pratiques sociales que

la revue *Iris* s'est donnée pour but, il en explore les dimensions multiples. Le volume met en particulier à l'essai deux manières d'enquêter sur les relations entre corporalités et identités : la recherche ethno-culturelle sur les corps porteurs de récits traditionnels ; les analyses philosophiques et littéraires éclairant le rôle donné aux personnages et narrateurs post-humains mises en scène dans les créations contemporaines.

- 4 Le premier volet est consacré aux formes de « faire corps » culturel que peuvent alimenter les pratiques pluriséculaires des conteurs populaires. Deux contributions proposent un regard croisé sur une démarche scientifique, l'ethnologie des cultures conteuses, en analysant ses évolutions historiques et en exposant ses orientations récentes. L'étude de Stéphane Henriquet sur la tradition des contes en Savoie démontre comment la recherche sur la conservation et la transmission d'une riche culture orale peut s'affiner grâce à des outils plus performants, tels que le traitement statistique et l'enregistrement des témoignages. Il ouvre de nouvelles pistes sur les formalisations narratives propres à l'oralité et sur les processus d'identification suscités par un tel patrimoine immatériel. Ces mutations sont mises en perspective par Goulven Péron, qui analyse l'essor de l'ethnologie des contes régionaux en France en rappelant l'action pionnière de Théodore Hersart de La Villemarqué. Les enquêtes que celui-ci a menées au ^{xix}^e siècle sur le patrimoine oral breton, les polémiques qu'a suscitées sa méthode, les débats qu'elle a alimentés à l'heure où s'imposait l'idée d'une identité nationale avec laquelle les idiosyncrasies régionales étaient censées « faire corps », sont particulièrement précieux à considérer aujourd'hui, tant ils éclairent nos propres interrogations.
- 5 C'est à ces dernières qu'est dédié, au cœur du volume, le dossier *Imaginaires du corps contemporain* dirigé par Alexandre Klein et Marianne Cloutier. Réuni par un philosophe et historien des sciences et par une historienne d'art, cet ensemble interroge avec acuité les pensées, souvent inquiètes mais aussi stimulantes, que suscite le développement des corps post-humains. Ces interrogations, comme le rappelle leur introduction et l'article co-rédigé par Véronique Costa et Claude Fintz, touchent d'abord aux méthodes d'analyse mobilisées pour analyser les pratiques corporelles lorsqu'elles donnent naissance à des créations artistiques : est-il encore possible

d'étudier les identités instables que génèrent les hybridations de l'homme et de la machine avec les instruments d'analyse de l'anthropologie, par exemple ? Aux questions des chercheurs font écho, dans une certaine mesure, les œuvres des artistes. Ils s'emparent de ces corps hybrides, de ces figures bouleversées pour réinventer des formes de pensée et, en ce qui concerne la littérature, des formes de récit : ainsi des réflexions sur l'agentivité corporelle développées dans les romans de Jean-Michel Truong analysés par Tony Thorström ; ou des anciens mythes de la matrice réinventés dans les textes contemporains et qu'étudie Stéphanie Chifflet. Ces identités fluides peuvent paradoxalement apparaître comme une manière de stabiliser en position de sujets des figures qui furent longtemps considérées comme des corps-objets : tel est le statut paradoxal des personnages féminins qu'analyse Hélène Barthelmebs-Raguin au fil des œuvres de l'écrivaine algérienne Malika Mokeddem. Comme ces personnages, la mythologique Iris, messagère aux ailes colorées, était dotée d'un corps en mouvement, dont la foulée faisait éclore l'arc-en-ciel, lien tangible entre le monde des hommes et celui des dieux.

AUTHOR

Estelle Doudet

UMR 5316 Litt&Arts, composante ISA, Université Grenoble Alpes

Mythodologies

Aspects d'une nouvelle enquête sur le patrimoine narratif dans les Alpes de la Savoie

Aspects of New Survey on Oral Heritage in the Alps of Savoy

Stéphane Henriquet

DOI : 10.35562/iris.1042

Copyright

All rights reserved

ABSTRACTS

Français

Cette nouvelle enquête sur le patrimoine narratif de tradition orale dans les Alpes de la Savoie s'est inscrite dans la continuité des enquêtes de Charles Joisten, commencées dès les années 1950 et qui ont donné les recueils de contes et de récits de croyance rendus disponibles au tournant de ce siècle. Seul ce type d'enquête directe s'est révélé capable de nous permettre – en tirant parti des moyens disponibles de nos jours, notamment d'enregistrement – de donner le jour à de nouveaux exemplaires de cette matière de l'oralité. Nous exposerons ici les aspects de notre expérience sur plusieurs années de terrain ayant abouti à plusieurs publications. Nous mettrons l'accent sur les questions de *forme* narrative (linguistique, typologique) et de *fond* dans l'univers de l'oralité, tout particulièrement en ce qui concerne la narration des croyances, dans leurs contextes historiques.

English

Our new survey on the narrative heritage from oral tradition in the Alps of Savoy has been performed in the continuity of Charles Joisten's opus, gathered since the 50s, which was made fully available in collections of tales and belief narratives about the turn of this century. This type of direct investigation in face-to-face interaction—taking advantage of current means of recording available today—has proved to remain still nowadays the only one able to elicit new data. The main aspects of our field experience in the long term which resulted in several publications about tales and belief narratives will be questioned. While putting the emphasis on narrative *form* (in linguistics and typology) and *substantive* issues in the realm of orality, we will focus particularly on belief narratives in their historical contexts.

INDEX

Mots-clés

patrimoine, Savoie, oralité, narration, conte, croyances

Keywords

heritage, Savoy, orality, narratives, tale, beliefs

OUTLINE

Espace, chronologie et domaine de la recherche

Les sources et la méthode de l'enquête

Le matériau oral : retranscription, présentation et classement

Les observations suscitées par le matériau oral

Le devenir du récit et la notion d'« archives sonores »

Conclusion

TEXT

Espace, chronologie et domaine de la recherche

- 1 C'est en découvrant par hasard, durant l'année 1991-1992, une réédition des travaux savoyards d'Arnold van Gennep, le « créateur de l'ethnographie française » (Belmont, 1974), que nous avons rencontré pour la première fois le domaine de notre recherche future. Jusqu'en 1996, notre intérêt s'orientait surtout vers la généalogie, la toponymie, l'histoire locale, quelques enquêtes orales... mais sans réellement connaître les arcanes scientifiques de l'ethnologie. Ces recherches se limitaient encore à notre vallée d'origine, celle du Morel en Tarentaise, et les environs immédiats de celle-ci. En appréhendant plus en détail les thématiques visant l'ethnographie régionale, nous décidions de refaire des démarches serrées auprès des habitants de cette vallée, avec en main, les données d'Arnold van Gennep. Nous constatons alors un souvenir de rites, pratiques et croyances dont nous n'avions pas encore soupçonné l'existence

jusque-là. Autre découverte : celle des travaux de Charles Joisten, concernant la littérature orale en milieu alpin. Nous déplaçons alors notre curiosité vers le patrimoine narratif, en élargissant notre terrain d'enquête sur les quinze anciennes communes constituant le *Jardin de la Tarentaise*, situé entre Albertville et Moûtiers (1997-1998), la vallée des Belleville (septembre 1998), la vallée des Dorons et la Haute-Tarentaise (1999). Parallèlement, nous nous introduisons en Maurienne (juin 1999) où les enquêtes devinrent intensives et fréquentes jusqu'à aujourd'hui. Entre-temps, une incursion se fit en Haute-Savoie (1999), Beaufortain (2011) et aux environs d'Albertville. Depuis ces dernières années, le terrain s'est de nouveau agrandi : Combe de Savoie, bassin chambérien et aixois, Chartreuse et Bauges, tout en songeant à la Haute-Savoie. Outre différents écrits dans l'hebdomadaire *La Savoie* et *L'Écho Meilleraise* (1997-2000), un article paraissait dans *Le Monde alpin et rhodanien* (Henriquet, 2001) à propos de récits du sabbat recueillis à La Côte-d'Aime¹, et nous mettions à jour nos enquêtes ethnographiques effectuées dans la vallée du Morel et celle des Belleville (Henriquet, 2004). Diverses conférences et écrits se succédèrent, sans oublier une participation, en tant que chercheur associé, à la création d'un CD d'archives sonores (Henriquet, 2011). Après avoir fait paraître une synthèse sur le fantastique dans la littérature orale alpine (Henriquet, 2013) et une notice biographique sur Arnold van Gennep en tant que pionnier de l'ethnologie alpine (Henriquet, 2014), un premier volume sur les *rites de passage* en Tarentaise et Maurienne vit le jour (Henriquet, 2015). Plusieurs publications devraient prochainement présenter notre collecte de littérature orale en Tarentaise et Maurienne, effectuée pendant une vingtaine d'années (contes, *récits d'expérience* ou légendaires, etc.).

2 Les domaines visés par cette enquête orale en Savoie se présentent en quatre grands axes :

- littérature orale « mouvante » et fixée² » : conte, récit fantastique, légendaire, patrimoine oral scandé et chanté ; proverbes, expressions, micro-toponymes et blasons populaires (surnoms) ;
- usages et pratiques : rites de passage ou cérémonies familiales (de la naissance à la mort), fêtes calendaires, météorologie et médecine populaire, travaux du quotidien ;
- langages dialectaux et de métiers ;

récits de vie et témoignages.

Les sources et la méthode de l'enquête

- 3 Quelles ont été les sources de ces enquêtes orales qui se sont déroulées depuis les années 1990 ? Elles se constituent en grande partie des souvenirs d'anciens cultivateurs et de leurs enfants ayant connu le milieu social dans lequel s'épanouissait encore la matière orale recherchée. À côté de leur occupation paysanne, certains d'entre eux exercèrent d'autres activités : facteur, charpentier, cafetier, maquignon, fromager... activités qui ont pu influencer leur répertoire narratif et sa transmission orale. Outre l'autochtone originaire du village, le non-originaire peut aussi connaître des histoires, comme à Saint-André (Maurienne) où un Grenoblois, officier de gendarmerie à la retraite, nous évoquera ce qu'une « Ancienne » lui racontait. Si nous nous sommes d'abord tourné vers les personnes âgées (nées entre 1898 et 1920), c'est parce que cette catégorie sociale avait « vécu » la littérature orale et qu'elle tissait des liens familiers avec la société rurale du ^{xix}^e siècle d'où étaient issus leurs parents et grands-parents. Après avoir raconté une histoire de sa grand-mère née au ^{xix}^e siècle, celle d'un serpent buveur de lait qui grossissait à mesure qu'il tarissait une vache, un homme originaire de Thénésol, natif du début des années 1950, nous fit cette remarque : « Je me sens proche du ^{xix}^e siècle. » Que dire alors des personnes plus âgées que lui ?... Aujourd'hui, si la démarche semble plus difficile, elle ne donne pas pour autant une mauvaise moisson de matériaux. Les bouleversements sociaux-économiques de la première moitié du ^{xx}^e siècle avaient déjà fait du recours aux plus anciens une norme incontournable dès les années 1930 et 1950, époque où vivaient encore (et c'est l'avantage d'un enquêteur comme C. Joisten) des hommes et des femmes du ^{xix}^e siècle « [...] parmi la masse énorme de personnes interrogées comprenant 95 % de paysans, les meilleurs informateurs ont été naturellement les vieillards qui, parce qu'ils adhèrent encore aux modes de pensée et aux modes de vie antérieurs à notre civilisation machiniste, sont les derniers dépositaires des traditions antiques » (Joisten, 1966, p. 223-224). Face à l'émiettement de ce patrimoine narratif, C. Joisten s'adressera à toutes personnes

capables de répondre à son attente, voire les plus jeunes, tel cet informateur de 18 ans en 1964 à Doucy-Tarentaise (1980, p. 117). De même, de notre côté, nous rencontrerons en 1999, cette jeune femme de 29 ans, porteuse de la culture orale de sa famille et son village : Versoye en Haute-Tarentaise. Une trentaine et quarantaine d'années après C. Joisten, certains sujets narratifs se sont révélés moins « tenaces » auprès des enfants et petits-enfants de la génération antérieure : par exemple, relativement aux *récits d'expérience*, le souvenir du *serpent-à-diamant* ou *serpent de feu* et celui de l'*Espritdomestique* se sont amenuisés... alors que ceux des fées et de la magie foisonnent toujours nettement.

- 4 L'âge ne compte pas toujours dans la capacité de se rappeler les histoires : des personnes jeunes, donc plus éloignées de ce temps « où l'on contait », se sont parfois montrées plus réceptives que certaines plus âgées. La transmission d'un récit de littérature orale dépend effectivement de plusieurs facteurs : social, familial, psychologique (un vécu difficile peut être à l'origine d'oublis volontaires). Aux Avanchers (Tarentaise), deux dames, pratiquement du même âge (née en 1906 et 1908), dotées d'une mémoire excellente et ayant passé leur enfance dans le même village, ne communiqueront pas le même répertoire narratif : la première cible les fées ; la deuxième, les revenants : « Non. Je ne me souviens pas. Non, c'est surtout des revenants, plutôt des revenants que des fées. » La première femme a vécu dans un environnement familial où l'on parlait de fées et restera paysanne jusqu'à sa mort ; la deuxième a passé son enfance au village avant de partir pour Paris, et dans sa famille, l'oralité se fixait sur d'autres sujets : « Si vous voulez, au temps où je restais là continuellement, j'étais encore trop jeune pour acquérir ces légendes, mais aussi parce que ma grand-mère [née en 1855] avait très conscience des âmes et alors, elle ne me racontait pas n'importe quoi. » A *contrario*, une autre femme née en 1900, se trouvant à Paris dès l'âge de 18 ans, se souvenait davantage de ces histoires... qu'elle aimait redire. La plupart des *récits d'expérience* font souvent référence à des tabous : certaines personnes taisent volontairement ces histoires. Ainsi, à La Côte-d'Aime, un homme parut embarrassé de nous entendre parler des récits relatifs à la « synagogue » (ou sabbat des sorciers) que lui avait relatés l'un de ses fils dont l'intérêt pour la littérature orale était extrême³. Ce dernier reçut les reproches de son père qu'il

décrivait comme anxieux face à ces histoires dont il n'avait jamais compris le véritable sens et conservé seulement de l'appréhension. Dans une famille, aucune histoire n'a été retenue bien qu'elle sache ce qu'était la fameuse « physique » (magie) : la grand-mère (née en 1905) ne racontait pas ses histoires qu'elle estimait faire peur aux enfants. Dans la même commune (Les Avanchers), un ancien paysan nous confie que son père (né en 1885) n'aimait guère raconter ces histoires : « Ça déformait le caractère des gosses », disait-il... Et pourtant, cet informateur s'avéra intarissable en matière de *récits de croyance*.

- 5 Ce facteur psychologique qu'est la peur contribue au maintien ou à l'absence « mémorielle » de certains récits. De nombreux informateurs l'associent à l'imaginaire fantastique qu'on leur débitait, enfant. *A contrario*, une femme de Doucy-Tarentaise se dit avoir toujours été attirée par ces histoires fantastiques qui l'intriguaient : elle cherchait à les écouter coûte que coûte plutôt que de les fuir. C'est en racontant une histoire de défunts qu'on voyait revenir dans leur foyer, « plein de lumières » (E421.3. *Luminous ghosts*) et qu'on entendait parler « en faisant des critiques » sur les changements opérés dans leur maison (E402.1.1. *Vocal sounds of ghost* ; E545. *The dead speak*), que notre informatrice nous confie : « Moi j'étais friande de ces histoires-là qu'on entendait aux veillées. Je provoquais les Anciens à m'expliquer, à raconter et à me faire peur. » Un récit valable pour la commune de Granier témoigne du ressenti personnel face à ces histoires de revenants : une femme décédée en 1962 à l'âge de 80 ans avait raconté à notre informatrice qu'une telle avait rencontré une âme du Purgatoire (E755.3. *Souls in purgatory*), à savoir sa mère défunte, « sous un voile blanc » (E422.4.4. (a) *Female revenant in with the clothing*), et « dans la nuit » : « Il ne fallait pas passer sous la voûte où elle avait passé »..., « Moi j'étais pas peureuse, alors, j'allais voir », dit l'informatrice, alors que sa sœur appréhendait le lieu. « Mais la peur quand elle est en soi, on a dû mal à la maîtriser », conclut-elle. Au chapitre des fées, la peur est tout autant sous-jacente : il ne faut pas s'approcher de leur grotte car elles risqueraient de vous attraper. Dans une *montagne* de Bourg-Saint-Maurice, « aux Maisonnnettes », en direction du village de Versoye, il existait une grotte nommée « la grotte ou le rocher des fées » (F451.1.4.1.1. *Dwarfs live in caves*). Notre jeune informatrice se souvient que son grand-

père (né en 1911) et sa grand-mère (née en 1914) racontaient que de petits escaliers aux marches minuscules descendaient jusque dans la demeure des fées. C'était un escalier « sans fin et sans fond » d'où remontaient de petites femmes « blanches » (F239.4. *Size of fairies* * (petite taille) et F236.1.3. *Fairies in with the clothes*) qui sortaient souvent le soir ou à la tombée de la nuit (F235.2.1. *Fairies visible only at night*), en dansant autour de la maison (F261. *Fairies dance*). « Il me semble qu'elle disait qu'ils en avaient peur, que ces petites femmes lançaient des sorts sur les animaux. Mais ça, c'est sûr, ils en avaient peur. » Une dame de Montvernier, née en 1912 : « Oui, je m'en rappelle des *fayes*. Et [soupir] puis deux *vieilles filles*, mais... [soupir] il y a tellement longtemps... [...] Oui, elles nous racontaient des histoires. Oui, puis on avait peur. La nuit, il y avait la lumière, je sais plus, je me rappelle plus, mais... [soupir]. Oui, je me rappelle aussi des deux vieilles, là, deux sœurs [village de Montbrunal]. » Sans vouloir ramener tout récit fantastique à la peur, celle-ci demeure un point fondamental car il existe effectivement un ensemble de *récits d'expérience* qualifiés de *récits de peur* (voir Bouvier, 1982). Mais était-ce la fonction première d'un récit fantastique ? Y avait-il vraiment une volonté de faire peur ou s'agit-il d'une simple idée que se font nos informateurs aujourd'hui ? Ceux qui les leur racontaient avaient-ils eu peur eux aussi de ces histoires lorsqu'ils étaient enfants ? Avaient-ils un autre rapport psychique avec ces récits, étaient-ils d'un autre temps, d'un autre tempérament que la génération « moderne » ? Certains conservent plutôt un souvenir merveilleux de ces histoires d'enfance :

L'histoire de la sorcière et du linge, elle était très très belle, elle était longue, cette histoire ! Comme nous, ma grand-mère, à l'*arbé* [chalet d'alpage], elle me disait que les fées sortaient vers la *Konba de l'arbè*. Elle me disait... les *fayes*, elles étaient en face, elles étendaient leur linge [...]. Puis, elle me racontait l'histoire, quoi ! Elle était belle cette histoire [...]. Il y avait du linge, il y avait de la pluie, il y avait les recommandations... (Montaimont)

De même, cette femme réputée conteuse à Argentine⁴ qui émerveillait les enfants avec une source des fées (motif des fées et les sources) :

Oh ma maman [née dans les années 1890] a dû me la raconter. Maintenant, M., il a mis du ciment ! Maintenant, il y a plus de *fontaine aux fées*, maintenant ! Il y avait une source. Et ma mère, elle est arrivée à faire... elle avait des nuées de gosses autour d'elle. Tous les gosses du quartier ! Eh bien, elle est arrivée à leur faire voir des fées à la source ! Jean-Pierre, il disait :

— Oui, oui, oui ! Moi j'ai vu une fée sous une feuille ! J'ai vu une fée !

Ma mère, elle savait tellement bien raconter les histoires qu'elle disait :

— Ça, c'est l'histoire, la source aux fées.

Maintenant, il a tout bouché autrement les vaches allaient boire. On avait mis un petit bassin et puis les vaches allaient boire. Alors, ma mère, elle racontait aux enfants :

— C'est que des fées venaient boire à la source !

Alors, comment elle racontait, et puis elle savait bien raconter des histoires. Alors, sous les feuilles... Jean-Pierre disait :

— Eh bien moi, j'en ai vu une ! J'en ai vu une ! J'en ai vu une !

Il y avait tous les petits Arabes de l'usine. Eh bien, ils y croyaient tous qu'il y avait des fées ! [...] Ma mère racontait ça dans le ton. Elle le racontait en histoire. Oh, elle avait un don, hein [...]. Ça venait tout seul : qu'elle voyait des fées qui venaient boire, elles venaient faire laver leur linge... Elle les faisait vivre ! Et les enfants, ils étaient encore petits, les enfants. Mais eux, ils avaient vu :

— Oui, oui ! Moi, je te dis, j'en ai vu une là, sous une feuille !

Sur la physionomie des fées : « des petits êtres extraordinaires », dit la fille de la narratrice : « [...] des nains, des nains, oui ! »
(Mme M.-T. L., nonagénaire, Argentine, mars 2011)

- 6 Cet univers fantastique suscite un autre blâme, fondé sur l'idée de superstition, une notion tellement banalisée et chargée de préjugés, qu'on l'utilise à tort et à travers. Un homme (né en 1925), en évoquant son grand-père réputé « républicain » à la fin du ^{xix}^e siècle et qui s'était insurgé contre des « vieux » racontant des histoires durant une veillée hivernale à Doucy-Tarentaise, assimile *peur* et *superstition*. Une femme de Saint-Sorlin-d'Arves (née en 1905) aura bien du mal à raconter ces histoires de « chénégoigues⁵ » ou de revenants à cause de leur contenu jugé « superstitieux » :

Ma mère, elle n'était pas *superstitieux*[se], tu sais. Elle était croyante... et pratiquante... à sa façon. Mais elle n'imaginait pas. Elle disait : — Les morts ne reviennent pas tourmenter les vivants ! C'est pas vrai ça ! Les uns font peur aux autres, ceux qui sont plus malins, et qui le disent à ceux qui sont plus simples. Et puis, ils les écoutent. Vous voyez ? Mais malgré cela, elle a été intriguée le soir et n'ayant pas dormi...

De la bêtise, pour une femme de Montaimont : « C'est-à-dire, vous voyez, c'est tellement vieux maintenant que... Puis, nous, on n'aurait jamais parlé de bêtises comme ça à nos enfants. Donc, c'est vraiment très très loin [rire]. » Au sujet de la transmission des récits fantastiques, il y aurait encore la problématique « religieuse » : notre arrière-grand-père (né en 1875), homme pieux, pensait qu'il ne fallait pas parler de sorcellerie : « Ce n'est pas beau », disait-il. La piété était-elle un frein à raconter des histoires de diable et de sorciers ou au contraire quelqu'un de croyant a-t-il nécessairement plus d'appétence à raconter des *récits de croyance* ? Nous nous sommes rendu compte que la plupart des diseurs d'histoires fantastiques étaient plutôt des non-croyants. Par ailleurs, les contes facétieux se moquant des institutions et valeurs religieuses se sont diffusés considérablement dans les communes très pratiquantes... Un débat est ouvert...

- 7 Un autre facteur peut influencer sur la transmission orale : l'intérêt ou le désintérêt de l'informateur vis-à-vis de ce qu'on lui demande. Un homme originaire de Doucy-Tarentaise, né en 1946, en saura cent fois plus que les plus âgés de son village : cela s'explique simplement par l'attrait qu'il a toujours eu pour ces histoires. Tel autre de Notre-Dame-du-Pré (Tarentaise) reconnaît préférer ce qu'il juge plus « réaliste » (travail agricole, art populaire, médecine des plantes...) à

l'imaginaire, plus abstrait, estime-t-il. Aux Avanchers (Tarentaise), une femme née en 1904, après avoir raconté un récit de mulot ensorcelé que le sorcier fait courir le soir : « Ce sont des calembours, des calembours, mon garçon ! » Sa fille, de faire remarquer : « Je crois que chez nous, nous étions plus terre à terre »... Les contenus « invraisemblables » des contes et « surnaturels » des récits légendaires font éclore une conception « positiviste » et « historisante » chez de nombreux informateurs contemporains : si ce n'est pas vrai ou si rien n'est prouvé... c'est nécessairement inintéressant et il ne faut pas nous attarder sur ces histoires. Quelques mois avant sa disparition, une femme de Saint-Jean-de-Belleville, âgée de 88 ans, intarissable sur les histoires transmises par les Anciens de sa jeunesse, perdit sa verve lorsqu'on aborda le sujet des contes facétieux et des récits fantastiques : « Mais j'aime bien les histoires réelles, hein. » Au cours de ce dernier entretien, sa principale préoccupation se fixait sur cette problématique de « vérité » ou de « réalité » : « Mais ! Quand ils nous racontaient ça, ils avaient l'impression de dire la vérité ! Ça se pouvait pas quand même... ? » ; « Ma mère, elle croyait pas à ces balivernes ! » ; « Mais... peut-être, ça a été répété, répété... Ou y'a eu de l'invention... Moi, j'y crois pas trop à tout ça... » À propos d'un récit de chasseurs de Noël que lui avait raconté un ancien ayant fait partie du groupe : « Est-ce qu'il aimait raconter cette blague ? [...]. On n'en sait rien, on pouvait pas vérifier [rire]. » Elle tente des arguments pour expliquer l'existence de ces histoires : « Moi, je dis, à mon idée, c'est tous des contes, y'a rien de vrai ! À mon idée... ça été modifié, ça a été raconté... pour faire peur aux enfants... je sais pas [...]. Ou y'en a, c'était pour se rendre intéressant ou n'importe. » Quant aux traditions orales visant sa maison, considérée comme une ancienne maison-forte : « Ah là, ah ben là, c'est vrai là ! » Il existe des vestiges... une voûte à la cave, un endroit de la maison que le grand-père appelait « le guet »... S'il y a des éléments « visibles », c'est nécessairement vrai, donc intéressant... En revanche, cette poule noire qu'on avait posée à un carrefour de chemins et qui rendit sourd une personne de Saint-Laurent-de-la-Côte : cela tient trop de l'imaginaire pour le raconter... « Moi, j'ai pas vu de poule noire, mais je suis bien sourde [rire]. » La quête de la vérité a orienté tout l'entretien de notre informatrice : à quoi bon parler de ce patron changé en chat noir pour surveiller ses ouvriers ? Puis une pensée jette le doute dans l'esprit de

la narratrice : pourtant le grand-père « affirmait que c'était vrai ! ». L'histoire du *Chant du coq*⁶ la rend perplexe : « Oui, oui, mais ça, ça été inventé, ça, je crois ! Oui, oui, ça se pouvait pas qu'ils soient partis au chant du coq, hein ? Non ça a été inventé [...] Y'a bien beaucoup de choses qui sont irréelles. » Au cours de la conversation, elle cherche aussi à expliquer l'existence de ces phénomènes « magiques » : « Mais, y'a des dons qui existent toujours [...], ça existe toujours, hein... Et est-ce qu'il y en avait déjà à l'époque ?... Je sais pas... » Puis, elle fouille dans sa mémoire afin de trouver un argument capable de révéler une once de vérité : cet homme de Saint-Martin-de-Belleville qui prit peur avec une corde, en grimpant jusqu'à un nid d'aigle... se retrouva par la suite avec les cheveux tout blancs... « Mes parents, tout ça, ils disaient : "Oui, oui, une grande frayeur, d'après l'histoire de France, la Révolution... Marie-Antoinette, avant l'échafaud, elle avait blanchi en une nuit !" [...]. Alors, là-haut [à Saint-Martin-de-Belleville], c'est sûrement vrai ! » Ces diabolotins qui « dérochaient » la montagne sur Saint-Laurent-de-la-Côte : « Y'avait aussi l'imagination des personnes hein, pour amuser les enfants ! » Quant aux contes facétieux à l'adresse de la commune voisine, Saint-Laurent-de-la-Côte, il ne faut plus en tenir compte : « Je vous dis franchement, quand j'étais gosse, à la veillée, bon, j'étais comme les autres, tout ça, j'écoutais ! Mais... euh, maintenant... ça m'énerve [rire]... » Parce que c'est « invraisemblable », songe-t-elle. En revanche, la conférence sur le député Antoine Borrel⁷ devait être intéressante du fait que... « c'est vrai ! »... « Moi, je m'intéresse à ce qui est à peu près réel. »

- 8 Seulement, ce qui nous importe dans l'étude de la littérature orale, ce n'est guère la réalité ou la vérité historique *stricto sensu* du fait rapporté, mais l'intérêt ethno-historique, socio-historique, ethno-linguistique, socio-psychologique... qui s'en dégage. Et nous savons bien que différentes histoires, comme celle du *Chant du coq* se structurent à partir de stéréotypes narratifs que l'on peut retrouver 500 km plus loin... Ce qui nous motive est plutôt de connaître les procédés de formation, la répartition géographique des narrations et de découvrir les mentalités d'une civilisation pour mieux la comprendre. Ce besoin d'historicité et de réalité revient chez plusieurs informateurs jusqu'à devenir paradoxal : les beignets s'envolant de la poêle jusqu'à la chambre par l'intermédiaire du curé-sorcier, ce n'est que sottise, mais le grand-père jetant des pommes aux loups

qui le suivent pour sauver sa vie est absolument véridique : « Je suis sûre que c'est vrai ! » (Saint-Jean-de-Belleville) Et pourtant, cette action est comparable au *don de pain au loup*, une séquence stéréotypée fréquente dans les histoires de loup-suiveur où un loup « naturel » évolue vers un loup à caractère fantastique (voir Joisten & Chanaud, 1992).

- 9 Certains informateurs se hasardent à rationaliser les faits surnaturels afin d'en justifier l'existence, car tout de même celui qui « racontait » n'était pas fou, pensent-ils : ce sont des farces de jeunes. D'autres tentent les explications suivantes : la magie serait du transcendantalisme... La perception de toutes ces apparitions fantastiques proviendrait du cerveau d'hommes et de femmes victimes de leur fatigue journalière disent les uns, peut-être de la faim, disent les autres (Argentine). On s'oriente aussi vers des explications à visée « politique » : ce sont les curés qui font peur afin de faire respecter les jours sacrés ou aller à la messe. À Celliers, ce *ventre de vache* (E520. *Animal ghost* * (« ventre de vaches »), G211.1.3. *Witch in form of cow* (« ventre de vache ») qui, une nuit, déboule en direction d'un homme, est devenu un curé roulé dans un drap... alors qu'à l'origine, il s'agissait d'un vrai *ventre de vache*, forme sous laquelle un sorcier ou une sorcière s'était transformé. Beaucoup disent que la science n'explique pas tout... Chez ceux qui admettent la réalité de toute dimension surnaturelle : si l'on ne voit ou ne raconte plus ces phénomènes aujourd'hui, c'est parce que le cerveau est trop embarrassé d'ondes magnétiques et qu'il ne sait plus écouter le monde invisible qui l'entoure (une femme de Valmeinier). Pour telle autre femme de Saint-Martin-de-Belleville, la magie du curé était une sorte de « truchement » :

[...] Je suis chrétienne, disons, et je pense quand même... Je crois en Dieu. Je crois par la même occasion au diable puisque s'il y a le bien, il y aussi le mal... Et je suis persuadée que les prêtres avaient... Ils ne pensaient pas à mal, si vous voulez, mais ils pouvaient par le truchement... par le... Comment vous dire ? par le biais de... de Satan, par le biais du diable, ils arrivaient à faire des choses comme ça.

- 10 La relation qu'entretient l'informateur avec son village influence aussi la transmission des données orales, car un récit concerne parfois des

personnes et des familles du lieu, comme à Albiez-le-Jeune où une femme nous dit à propos de son mari :

Oh, on a même accusé mon mari de... de faire... Un Monsieur *que* [dont] sa femme s'est fait piétiner par le mulet en lui jetant du feuillage dans sa crèche. Et... le mulet a pris peur, qu'il l'a... elle est tombée, puis l'a piétinée. Le Monsieur accusait mon mari... parce que mon mari il *avait été*... C'est un des premiers qui était allé en sixième [collège]. Il était un peu plus « ouvert » que les autres. On disait que... Comment ?... Il lisait *Le Petit Albert* et *Le Grand Albert*. Le mari de cette dame l'a accusé et lui en a voulu... d'avoir... eh bien, fait des sorcelleries, quoi ! Sa femme est morte [...]. Oui, oui, qu'il [le mari] faisait ça sur un livre [...] qu'on appelait *Le Petit Albert* ou *Le Grand Albert*. Je les ai jamais vus ces livres ! Parce que c'était pas vrai, quoi ! Parce que c'est le cas de l'avoir dit ! [...]. Oui, [on le disait] beaucoup, oui... qu'il [le mari] le faisait avec le curé qu'il y avait anciennement.

(Mme M. G., nonagénaire, Albiez-le-Jeune, hiver 2009)

[D1266. *Magic book* (« Le Petit Albert » ; « Le Grand Albert »). – L'homme instruit associé à la magie. – Pouvoirs magiques du curé.]

- 11 À Saint-Martin-de-Belleville, au sujet de diverses histoires relatives à une « auberge rouge », un homme murmure qu'il y a encore de la famille... Dans les *récits d'expérience*, on craint parfois de réveiller les vieilles rancunes ou de passer pour stupide en racontant des faits considérés comme idiots ou « superstitieux » : « Mon mari aimait pas trop y raconter parce que... il avait peur de passer pour... » (Saint-Jean-de-Belleville) Au cours d'une enquête matinale à Saint-Laurent-de-la-Côte, une femme nous relate une série d'histoires de curé-sorcier en nous disant : « Bon ben, je vous les dis vite parce que si mon mari entend que je vous raconte toutes ces c... » Dans la commune voisine (Saint-Jean-de-Belleville), une femme, intarissable en matière de littérature orale, souhaitait toujours rester anonyme : « On va encore dire que c'est la N. qui a raconté ça ! » Il y aurait beaucoup à dire sur les conditions de rencontres, qu'il est préférable d'étudier avec plus de détails dans un *Journal* ou mémoires d'ethnographe. Un autre facteur évident dans la transmission orale : la faculté de mémorisation, variable selon les individus dont l'âge et la santé peuvent jouer un rôle.

- 12 « *Du terrain avant toute chose !* », tel est le titre emblématique de l'introduction de Jean Copans dans *L'enquête ethnologique de terrain* (1999, p. 5). Si notre démarche ne se produit pas à l'intérieur de civilisations lointaines, la distance entre l'enquêteur et l'autochtone, si elle n'est pas culturelle, repose sur un autre critère : l'âge et la catégorie sociale. Il s'agit d'un jeune enquêteur demi-citadin qui part à la rencontre d'un autre âgé et rural. Bien que cette situation place l'enquêteur dans un environnement plus facile, il n'empêche que le « regard éloigné », l'« ouverture d'esprit nécessaire », tout ce qui doit amener l'enquêteur à l'accomplissement d'un « travail d'objectivation de ses propres catégories d'entendement » (Lévi-Strauss, 1983, cité dans Géraud et coll., 2000, p. 30) constituent toujours une norme valable : l'enquêteur se retrouve face à des personnes éloignées des débats scientifiques, et doit aussi tenir compte de leurs rythmes sociaux et de leurs valeurs propres. Les « personnes âgées » ont aussi une vie différente, selon si elles se trouvent en bonne santé physique ou dépendante. Cela présente des situations variées au moment de l'enquête. Parler d'*enquêtes de terrain*, c'est donc définir la personnalité de l'ethnographe qui s'engage dans un rapport « social en acte », établi entre lui et l'autochtone, une « interlocution » pour reprendre Siran (cité dans Copans, 1999, p. 63). Simple et naturel, l'enquêteur serait celui dépeint par Arnold van Gennep... celui qui sait parler « *en égal avec un berger* » (*Mercure de France*, 15 février 1938, cité dans Privat, 2001, p. 18). Pendant ces vingt années, le fait d'être issu du même environnement que celui des informateurs, nous a permis une grande facilité d'approche (réseau familial et social). C'est ce que pensait une amie dialectologue qui avait enquêté dans notre commune d'origine : « Profitez-en ! À vous, ils vous diront des choses, qu'à moi, ils n'auront pas dit ! » Certaines considérations déontologiques sont également de mise dans la communication publique d'un récit oral qui appartient avant tout à son créateur verbal : c'est en le révélant à l'enquêteur qu'ensuite, il devient un élément de notre patrimoine culturel.
- 13 Il existe deux types d'enquêtes : la rencontre prévue (l'informateur sait qu'il sera interrogé et parfois s'y prépare) ; la rencontre impromptue au hasard des chemins. Très souvent, il y a du contentement à discuter avec le nouveau venu qui s'intéresse au village. Le dernier type d'enquête a été la plus courante et réclame une manière

de faire qui ne doit pas surprendre l'autochtone. En effet, parler immédiatement d'imaginaire, de fées ou sorciers, peut susciter une position plus ou moins négative et méfiante, selon le tempérament de l'informateur. C. Joisten nous confie sa démarche, qui fut la même pour l'auteur de cet exposé : « [...] Arrivé dans un village, j'entamais la conversation avec la première personne rencontrée sur des sujets courants tels que le temps, la récolte, et passais incidemment aux questions qui m'intéressaient [...]. » (Cité dans Tenèze, 1982, p. 12.) Mettre à l'aise l'informateur n'est pas un vain mot, mais une règle absolue. Généralement, dès le premier contact, on ressent tout « feeling » ou toute incompatibilité, comme on se rend compte assez facilement de la capacité réceptive de l'informateur au fil de l'échange. On trouve assez vite quel terme utiliser pour amener la conversation au sujet visé. Une connaissance du milieu, géographique et linguistique est donc nécessaire. Certes, en Savoie, on parle tous français, mais les aspects culturels et les régionalismes varient. Une enquête orale place toujours « l'anthropologue face à la langue » (voir Copans, 1999, p. 63 [n.]). Ne parlez pas du *Matagot* drômois en plein Beaufortain... cela n'aura aucun effet... mais prononcez plutôt le terme qui désigne l'*Esprit domestique* là où vous êtes, c'est-à-dire pour le cas présent « l'Esprit follet ». Cette expérience, réellement vécue, a nécessité un correctif ayant permis de faire surgir un récit oublié dans les labyrinthes de la mémoire.

- 14 La rencontre humaine se fait aussi à l'intérieur d'un espace, d'où la confrontation de l'enquêteur avec un cadre géographique intimement lié aux récits collectés. Même si un certain nombre de thèmes narratifs voyagent, ils sont toujours intégrés dans l'espace de vie de l'informateur. Par conséquent, il arrive parfois que le patrimoine matériel vienne illustrer l'immatériel, comme si l'on pouvait rendre visible l'invisible, du moins pour une infime partie. Nous avons toujours cherché à retrouver les lieux en lien avec un récit, même pour ceux collectés par C. Joisten. Par exemple, nous sommes allés à la recherche de l'excavation rocheuse dans laquelle les fées laissèrent leur chaudron, emporté un jour d'orage par un ruisseau (Pussy, Tarentaise).

Figure 1. – La source du Peyrolet, Pussy (Tarentaise).



En y prêtant l'oreille, on entend comme de l'eau tombant dans un chaudron... le chaudron des fées.

Cliché D. Henriquet, enquête S. Henriquet, mars 1998.

« La grotte des fées de Pussy. – Les fées étaient de petites femmes qui vivaient dans une excavation, la borna lé féye, située dans la forêt de Neyron au-delà du hameau de Nécuday. Elles faisaient leur lessive dans des chaudrons (peyre, en patois) et, un jour, un gros orage fit grossir le ruisseau qui entraîna un de leurs chaudrons. L'endroit où le chaudron s'immobilisa s'appelle Peyrolet et se trouve non loin du hameau des Chaux. En se penchant on entend sous terre ruisseler de l'eau. Les enfants s'y rendent pour écouter, par un petit orifice, l'eau tomber, goutte à goutte dans le chaudron des fées. Certains prétendent que des fées vivaient aussi sous une grosse pierre, formant une sorte d'abri, qui est située au lieu-dit Peyrolet (1).

(1) Un autre informateur nous apporte la précision suivante : la borna de lé féye est située dans la forêt communale, au lieu-dit le Mas du Neyron (Louis R., 80 ans) (S/0076 – Pussy, octobre 1964). » (Joisten, 2009, p. 324).

[Informatrice : Mme Françoise B., 63 ans, Nécuday, octobre 1964 – A981*. *Origin of potholes*. – F239.4. *Size of fairies* *(petite taille). – F271.9. *Fairies wash their clothes* [...]. – F451.4.1.1. *Dwarfs live in caves*.]

- 15 Au début de notre démarche ethnographique, nous nous munissions d'une petite fiche indiquant un récit et des termes locaux. Puis, la mémoire en ayant intégré leur contenu, les fiches ne furent plus de rigueur. Ces dernières années, le volume *Êtres fantastiques de Savoie* (Joisten, 2009) oriente les échanges et il est intéressant de s'apercevoir combien un simple indice extrait de cette collecte réveille la mémoire d'un informateur : à Albanne, un homme renouera avec le savoir narratif de son grand-père ; à Argentine, toute une famille, avec celui de leur mère et grand-mère réputée conteuse, à Saint-François-de-Sales, un homme retrouvera le souvenir d'un vieux conteur du village qui connaissait le conte de *Jean de l'Ours* (T. 301 B), tandis qu'une femme exprimera son bonheur de revoir ce brave vieux, son oncle (voir Joisten, 2000, p. 82-84). La démarche repose sur une règle : éviter de lire préalablement le récit à l'informateur afin de ne pas l'influencer, mais signaler le thème général, de façon très évasive. En revenant dans un village, il arrive de rencontrer une personne, absente lors de la première venue. Revoir un même informateur n'est pas non plus inutile, contrairement à ce que crurent des personnes nous accompagnant. Au contraire, on obtient des précisions topographiques ou linguistiques qui nous auraient échappé la première fois, et on exhume d'autres éléments narratifs oubliés, voire d'autres histoires qui n'avaient pas été racontées auparavant. Pour preuve, les multiples rencontres avec un homme originaire des Villards en Maurienne : en nous re-racontant le conte merveilleux de la *Princesse dans l'Église* (T. 307), le motif de la main rouge du diable dans lequel Jean-la-Chique crache et celui de la main blanche de la princesse lui revinrent à l'esprit... ainsi que de nouveaux récits fantastiques tels que celui relatant la fée dont on aperçoit les pieds dépassant sous le *van*. En évoquant sa démarche (à savoir « s'il existait encore quelques personnes capables de se souvenir [...] »), C. Joisten s'exprime ainsi : « Parfois je tombais juste, ou bien on m'indiquait une adresse, ou encore on me présentait directement à l'intéressé, ce qui était la meilleure façon d'entrer en relation. Ensuite, je revenais plusieurs fois

chez le même conteur afin d'essayer de sonder sa mémoire le plus profondément possible. Et c'est ainsi que j'ai obtenu une copieuse moisson. » (Cité dans Tenèze, 1982, p. 12.) Il en a été de même pendant ces vingt années.

- 16 Les outils de l'enquêteur sont avant tout le crayon et le papier, ce qui fait dire à J. Copans que l'ethnologue est un scribe⁸... Mais un autre outil est primordial en matière de collecte d'oralités narratives : l'enregistreur. Depuis quelques années, le magnétophone numérique a supplanté celui à cassettes. Si la durabilité de la bande magnétique et celle de la « bande » numérique sont sujets à débat, nul doute que la qualité audio du second a dépassé celle du premier. En l'absence d'enregistreur, l'ethnographe doit adopter une écriture abrégée ou « codée », car il doit inscrire rapidement en suivant la cadence du discours narratif débité par l'informateur. De plus, et c'est là l'atout majeur, l'enregistreur n'oublie rien... capte les émotions, l'énonciation, l'accent de celui qui parle. On s'aperçoit alors à quel moment l'énoncé se fait injonctif, déclaratif... Une hésitation, un silence, un soupir, un rire en dit parfois beaucoup et le rôle de l'intonation s'avère essentiel. Même une répétition possède son utilité. Loin d'être absurde, elle « est une loi qui régit le style, plus spécialement la structure du conte » (Joisten, 1953, p. 3). Pourquoi cette détermination à préserver la forme naturelle de la source orale ? La question est ancienne (voir Van Gennep, 1943, p. 80 ; 1991, p. 364 ; 1924, p. 58-59 ; Joisten, 1956, p. 51 ; Henriquet, 2013, p. 80) : dans la mesure où notre but est d'étudier les mentalités et les comportements humains, si le collecteur dénature un récit en lui attribuant des caractères qui ne correspondent pas à celui qui l'a émis, comment établir une observation véritablement ethnologique ? Tout récit oral présente une grammaire, une syntaxe, un vocabulaire propre. Il est juste de dire que le langage dialectal est le « véhicule habituel de ces récits » (Massignon, 1983, p. 30 [en parlant du conte populaire]). Un exemple : *La Pomme rouge* dont plusieurs versions ont été recueillies auprès d'une ancienne cultivatrice qui les tenait de sa mère née en 1864, conteuse à Saint-Martin-de-Belleville. Dans la version française, le personnage que rencontre la fillette est nommé « Sainte-Vierge », dans la version dialectale, « *la granda shèna blansha* » (la grande femme blanche)... ce qui donne une coloration bien différente au texte. Le langage dialectal renoue avec le discours narratif originel,

d'autant plus qu'on ne dit pas « Sainte-Vierge », mais « Bona Vierdza ».

- 17 Ajoutons que l'enquêteur n'est pas un artiste qui chercherait à rendre beau ce qu'on juge inesthétique au plan littéraire. En revanche, l'informateur, lui, est l'artiste de son propre récit. « Les gestes et les accents des conteurs font aussi partie de la physionomie du conte. » (Massignon, 1983, p. 31 [propos de 1965]) Il produit son œuvre avec l'« art oral » qui lui convient, faisant de ces dires des « réalités vivantes », pour reprendre Marie-Louise Tenèze (1964, p. 196) au sujet du conte populaire. Rapporté par la voix et accompagné de gestes et regards, ce patrimoine narratif du passé ne s'en trouve effectivement pas moins « vivant ». L'informateur est un

[...] artiste qui crée, non seulement avec des mots, mais aussi avec des gestes, et qui utilise les ressources de sa voix, mais aussi de son visage et parfois même de son corps, il est comparable, toutes proportions gardées, à l'acteur en scène, et est fait pour être vu autant que pour être entendu. Seul le film parlant permet de rendre pleine justice aux œuvres de littérature orale et particulièrement aux contes, et de faire passer à la prospérité cette part vénérable mais condamnée, de notre patrimoine culturel. (Tenèze, 1975, p. 33)

Les vingt années d'enquêtes n'ont pas permis une utilisation fréquente de la vidéo : seulement auprès d'une femme des Avanchers née en 1898, un couple de Doucy-Tarentaise né en 1910 et deux personnes de Saint-Julien-Montdenis. Il est à noter que la vidéo ne passe pas pour évidente, contrairement à ce que pensent certains contradicteurs à ce propos : saisir le visage et l'environnement privé d'une personne est bien plus délicat que saisir sa voix. La personne se méfie souvent de cette intrusion et de l'utilisation de son image... Dans sa propre famille, un homme n'a pu continuer de filmer face à des protagonistes peu enthousiastes. Nous avons rencontré un refus catégorique, si ce n'est pas du mécontentement, à vouloir photographier. Généralement, cela amuse, au souvenir de cette vieille femme d'Aussois (née en 1913) : « Mais il est trop vieux ce sourire ! » Partout, dans la majorité des cas, les femmes et les hommes interrogés ont été plus qu'aimables... souvent heureux de discuter autour d'un verre... Cette part « condamnée, de notre patrimoine culturel », dont parle Marie-Louise-Tenèze, introduit la seconde partie de cet exposé.

Le matériau oral : retranscription, présentation et classement

- 18 Enregistré, le récit est sauvé. Transcrit, il est partagé et communiqué. Après l'enquête de terrain, le travail est à la retranscription du discours oral. L'univers de l'ethnographe est, certes, fixé sur un terrain « physique », mais aussi sur un autre impalpable : la parole. Elle est davantage importante en littérature orale puisque la parole réalise le langage⁹, l'outil d'enquête par excellence. Le premier rapport entre l'enquêteur et l'interlocuteur se fait par elle et le regard qui l'accompagne. Alors que la parole est l'émission vocale du langage articulé, le langage est un système conventionnel de signes ou l'instrument de communication propre à une correspondance linguistique et une société humaine... Suivant l'idée d'Alban Bensa et Jean Bazin, l'ethnologie est avant tout une « ethno-graphie » qui commence « par un travail de notation de paroles entendues, par une véritable mise en texte de la culture considérée » (*La Raison domestiquée*, 1979, p. 14, cité dans Copans, 1999, p. 61). L'oral, n'étant pas toujours audible à l'écrit, cette tâche engage une convention de présentation : précisions topographiques, historiques, traductions dialectales, explications diverses, résumé de données trop incompréhensibles. On doit aussi faire attention aux passages narratifs qui nous éloigneraient du récit. La césure, indiquée par le signe [...], indique alors une obtention de phrases interrompant la continuité du discours. On peut aussi signaler les gestes qui matérialisent la parole donnée, qui, comme on l'a dit, est un art oral ([rire] / [sourire] / [mime]...). Le mode *italique* indique les formes dialectales ou régionales d'un mot ou d'une expression, voire un terme utilisé dans un sens particulier. Tout document doit être accompagné de sa source (sexe, âge, condition sociale du narrateur). Généralement, elle est positionnée à la fin du récit ou dans un tableau récapitulant toutes les références de chaque récit numéroté.
- 19 Au plan linguistique, le texte oral se présente d'abord sous la forme de deux langages français qui coexistent : le français écrit (littéraire) et le français parlé (populaire). Ce français parlé (ou ces français parlés, la langue orale n'étant pas homogène ou standardisée), celui du quotidien, naturel, libéré de maintes conventions qui sont celles

de l'écrit, est imprégné de syntaxes particulières, d'argot, de régionalismes et connaît des variations par régions. De nature « fixée », l'écrit ne se confond donc pas avec le *français oral* dont la forme phonique présente une syntaxe et une grammaire différentes. On note également un français *populaire*, à différencier du français *régional* : les formes du premier sont connues assez généralement, mais celles du second, dans des zones géographiques déterminées. Le *français régional* est ici celui de la Savoie et la Haute-Savoie, c'est-à-dire un français déjà présent au ^{xvi}^e siècle. Avec la perte de l'usage des langages dialectaux, il s'est maintenu dans la vie quotidienne en laissant des termes dialectaux s'introduire dans le français général (*diots*, *frédier*...) ou des mots appartenant au fond du français général, avec ses propres figures de style, des emprunts aux régions voisines, des variantes de prononciations et de sens tenus comme « normaux » alors que le *français général* les considère comme *familiers* (Gagny, 1993, p. 7). Quant au langage dialectal, il nécessite un mode de transcription phonétique spécifique afin de rendre possible les véritables intonations, accents et prononciations (inter-dentales, diphtongues, etc.). Les langages dialectaux savoyards, franco-provençaux de nature (champ linguistique gallo-roman), diffèrent d'une commune à une autre. Si le vocabulaire apparaît plus ou moins identique, c'est tout au moins l'accent qui en trace les « frontières ». Du fait de leur caractère de langue non écrite et de leur disparition rapide, ces langages vernaculaires ont été dotés d'une graphie dite « de Conflans » (voir Déquier & Léard, 1991, p. 169-175 ; *Centre de la culture savoyarde*, 1997, p. 215-222), qui facilite considérablement toute retranscription de prononciation particulière.

- 20 En matière d'ethnographie générale (rites de passage, quotidien, travaux et fêtes), les documents recueillis ne peuvent être publiés comme ceux de littérature orale, car ce sont des témoignages portant sur des phénomènes sociaux que l'on doit expliquer ou décrire, en les confrontant avec de multiples autres données fournies par des sources antérieures (voir Henriquet, 2014 et 2015). En revanche, la littérature orale présente des « histoires » exposées sous la forme d'une simple collecte, tout en suivant une norme sérieuse et déterminée. Le domaine du conte préfère une présentation des textes par genre narratif (*Contes merveilleux*, *religieux*, *d'animaux*, etc.), avec un titre accompagné d'une codification à rechercher dans la typologie

internationale des contes populaires (Bru, 1999) et la classification Delarue/Tenèze, elle-même construite sur la base de la première (voir Delarue & Tenèze, 1997). Quant aux récits d'expérience et fantastiques, ils demandent une autre forme de présentation et un repérage typologique complexe reposant sur le *Motif-Index* international (Aarne & Thompson, 1961. Voir aussi Abry, 2005 ; Joisten, 2005). Ils peuvent être regroupés soit par chapitre thématique (I. *Les fées, êtres sauvages* ; II. *L'esprit domestique* ; III. *Esprits locaux et spéciaux...*), soit par localité géographique. Dans ce second cas, le regroupement thématique réapparaît pour chaque commune (voir C. Joisten, *Êtres fantastiques...*, édition préparée par N. Abry et A. Joisten. Dauphiné, 2005, 2006, 2007, Savoie, 2009, 2010, Musée dauphinois, Grenoble). Il existe encore bien des subdivisions à l'intérieur des grands groupes, en égard à des *motifs* ou *cycles narratifs* très précis. Afin de mettre en lumière l'identité de chaque document, c'est-à-dire son contenu, la présentation d'une collecte ne se fera jamais de façon anarchique. Concernant le monde fantastique, notre mode de classement suit le modèle de C. Joisten (2009, p. 21) qui en avait tracé l'organisation. L'oral, ne possédant pas la fixité caractérisant l'écrit, a la capacité d'évoluer, c'est pourquoi une collecte laisse apparaître différentes versions d'une même histoire, ce qui oblige alors à un regroupement de ces récits en un *cycle narratif*.

Les observations suscitées par le matériau oral

- 21 Deux champs d'observations : la *forme* et le *fond*. Le premier s'intéresse à la manière de raconter et à la nature du langage utilisé, la structure qui organise le récit et la formation qui en est l'origine. Le second s'intéresse davantage à l'univers théorique de l'oralité, comme les questions historiques, linguistiques ou en rapport avec les mentalités populaires... L'observation théorique peut aboutir à des observations à caractère philosophique, épistémologique, voire psychanalytique, selon l'angle d'étude visé. Au plan ethnographique, l'observation se fixe d'abord sur la répartition et diffusion des récits, des thèmes narratifs, des formes de croyances et sur un repérage typologique à l'intérieur d'un territoire déterminé. Les enquêtes de C. Joisten (1951-1972) et S. Henriquet (1995-2016) signalent la vallée des Belleville

comme un foyer de contes *merveilleux* à la différence des autres secteurs voisins. Les enquêtes de S. Henriquet ont mis en évidence la présence d'un autre foyer en Maurienne : la vallée des Villards. Quant à l'univers des récits fantastiques, on voit se dessiner avec évidence une *géographie des croyances*, en particulier à propos du loup-garou, et ce, durant l'époque contemporaine qui remonte tout au moins à la deuxième moitié du XIX^e siècle. En effet, on rencontre un loup-garou « chrétien » en montagne et un loup-garou « politique » en Bas-Dauphiné (Joisten (†), Joisten & Chanaud, 1992 ; Tenèze, 1982, p. 15). Les enquêtes serrées de C. Joisten indiquent aussi un souvenir plus persistant du loup-garou, précisément dans le secteur de l'Arvan, alors qu'en Tarentaise, il a disparu plus tôt des mémoires. Il serait intéressant de faire une approche comparative de tous les domaines narratifs entre Maurienne et Tarentaise, afin de savoir quels domaines prédominent plus qu'un autre.

- 22 Le récit de littérature orale nous interroge aussi sur divers sujets : les influences religieuses et historiques, celles de l'imprimé ou de l'écrit sur l'oral ayant participé à son façonnement (Joisten, 1970), la représentation que se fait une société sur son espace et sa propre histoire... La question de l'influence de l'écrit sur l'oral est récurrente. De nombreuses versions de contes recueillies par C. Joisten recèlent davantage de motifs populaires que livresques¹⁰ : cela s'explique par le fait que les informateurs étaient issus du XIX^e siècle. Si sa présence a toujours été avérée depuis la naissance de l'imprimerie et du colportage, le livre a toutefois pénétré lentement dans les maisons paysannes et ouvrières. À partir du XIX^e siècle, ce phénomène influence surtout certains contes *merveilleux* et *d'animaux* qui, semble-t-il, montrent une influence plus forte de l'imprimé, tout en retombant dans l'oralité populaire. Les contes *facétieux* affichent nettement une nature traditionnelle et se taillent une part belle en Savoie où sa verve populaire apparaît dominante. L'influence livresque serait-elle l'affaire des contes connus par Perrault et Grimm ? Du domaine narratif appartenant au conte merveilleux, deux ensembles ressortent : ceux influencés par l'écrit (ex. : *Le Petit Chaperon rouge*, T. 333 ; *Barbe-Bleue*, T. 311-312, 312 A) et ceux traditionnels (ex. : *Le garçon qui vole les trésors de l'ogre*, T. 328 ; *Poucet avalé par la vache*, T. 700 ; *La Pomme rouge*, T. 729). On trouve cependant dans les contes influencés par l'imprimé, des interventions

personnelles que l'on considère de culture orale évidente et qui, par conséquent, ont fait « retomber » le texte dans l'oralité : les frères du Petit Poucet (T. 327 B) cueillent des framboises et la mère, plus aisée, mélange du pain avec du fromage... les filles de l'ogre portent des couronnes de fleurs et non d'or... Ce sont ici des interventions personnelles populaires. Une cultivatrice (née dans les années 1890), conteuse au village du Novalley à Saint-Jean-de-Belleville, commençait ses contes par « C'est comme on dirait... », suivi d'un lieu-dit connu des enfants. Certaines versions de contes se présentent avec des remémorations qui altèrent le fil du discours. Cela signifie qu'il s'agit du tout dernier écho des contes traditionnels retenus par nos villageois. Toutefois, des informateurs se sont révélés comme de véritables conteurs, avec une manière de raconter tout à fait vivante, faisant parler leur personnage et mimant leurs actions. Pour les *récits d'expérience*, ce sont certains domaines narratifs très précis qui semblent se connecter avec des sources écrites ou savantes (Sarrasins et Romains, par exemple). En littérature orale, la question d'une culture narrative purement orale et d'une autre purement écrite, voire celle de la contamination de l'une sur l'autre, reste un débat complexe, comme celui de l'influence savante sur le légendaire historique : « La distinction entre le légendaire historique d'origine savante et celui d'origine populaire est-elle toujours pertinente ? » (Joutard, 1982) Au-delà de l'instruction qui en a fait des lettrés, de nombreux instituteurs et prêtres avaient vécu leur enfance en milieu paysan et y conservaient des attaches familiales : ils connaissaient fort bien la culture orale, sans mélanger leurs connaissances savantes et populaires. Cette influence « savante » se ressent davantage dans l'opinion émise sur le fait rapporté, plutôt que dans le fait lui-même.

- 23 L'évolution des mentalités et des croyances n'échappe pas à l'observation d'une collecte orale. Au cours des enquêtes, sonder les réactions des informateurs à l'égard de ce qu'ils racontent (intimement lié à la notion d'imaginaire et de croyance) n'est pas une démarche vaine (par exemple interroger les prêtres à propos de la fameuse « physique », ce pouvoir magique attribué autrefois parfois au curé du village). Les multiples versions d'une même histoire rendent compte du degré de survivance de chaque domaine narratif. Lorsqu'elles proviennent d'un même informateur, on notera ce que sa mémoire a retenu de fondamental. Rencontrer le ou les descendants d'un informateur de

C. Joisten — qui enquêtait dans les années 1950 et 1960 — est intéressant dans la mesure où l'on peut évaluer la persistance, l'évolution ou la disparition d'une tradition orale au sein d'un groupe familial. L'amitié tissée entre l'informateur et l'enquêteur apporte sa pierre à l'étude de ces narrations : ce dernier s'ancre davantage dans le « lieu de mémoire » du récit, approfondit les données déjà collectées et saisit mieux la personnalité du narrateur à l'intérieur de son espace géographique, social, familial et mental.

- 24 Un travail de fond est généralement admis dans le traitement des récits de littérature orale : le repérage typologique dont la source documentaire varie selon si le récit est un conte ou un *récit d'expérience*, comme on l'a dit. Les contes auront pour référence la classification Aarne/Thompson et celle de Delarue/Tenèze, les *récits de croyances* ou *d'expérience* auront le *Motif-Index*. Cependant, il arrive parfois que l'on passe de l'un à l'autre référent typologique pour chacun des deux genres narratifs.
- 25 Enfin, la source écrite constitue des *sources complémentaires*. Cette source n'est pas négligeable à une époque où le patrimoine narratif oral s'essouffle. C. Joisten, en son temps, a dépouillé une masse de manuscrits et d'imprimés, tâche qui a prouvé son utilité (voir le volume *Êtres fantastiques. Patrimoine narratif de la Savoie*, 2009). Aujourd'hui, elle est encore de mise car de nouveaux fonds archivistiques ont vu le jour ainsi que de nouveaux classements. Le travail de Corinne Townley sur la série 2B (Archives départementales de la Savoie) a permis de relever un certain nombre de documents jusqu'ici inconnus et contenant des textes de première main. La numérisation de milliers d'imprimés effectuée par la BnF (site Gallica) a permis de dénicher de véritables « trésors ». Si ce n'est pas une enquête de terrain proprement dite, cette démarche de bibliophile participe tout autant à l'enrichissement d'une collecte. Vu l'extrême rareté de ce thème de nos jours, la découverte récente d'un récit relatif à un esprit des mines (Peisey-Nancroix) est une chose exceptionnelle, d'autant plus que son auteur mentionne sa source orale et retranscrit un texte manifestement fidèle à celle-ci, à la différence de nombreux écrivains romantiques du ^{xix}^e siècle qui ont voulu imiter la grande littérature. Cette recherche documentaire, tâche entreprise par nous depuis ces dernières années, demande de débusquer ce qui tient de la culture

populaire à l'intérieur d'un texte souvent trop littéraire et que l'on doit résumer (voir cette méthode dans C. Joisten, *Êtres fantastiques*).

Le devenir du récit et la notion d'« archives sonores »

26 Quelle est l'utilité d'une enquête orale ? Chaque récit, on l'a vu, est un véritable discours culturel et devient tout autant un outil pédagogique. Il participe à la découverte du paysage culturel européen, et peut servir d'outil pédagogique en se faisant valoir comme un mode d'animation sociale (Girard, 2002). Nous proposons donc, par le biais de cet article, que les documents sonores recueillis au cours de ces vingt années entrent un jour à l'intérieur d'un lieu conservatoire de référence qui saura, avec un matériel et des méthodes appropriées, traiter, trier et conserver les données. Si la finalité d'un récit oral est de devenir une « archive orale » ou « sonore », il demande effectivement la mise en place d'un moyen de conservation : la *phonothèque* qui, depuis les années 2000, impose à réfléchir sur le rôle et le statut d'une *archive orale*. Georgette Elgey (Conseil économique et social) proposait alors un projet d'avis en 2001 destiné à une « bonne gestion des archives orales ». C'était définir la notion d'*archives orales* et « le caractère scientifique d'une collecte, inscrire dans la loi les témoignages oraux, respecter certaines conditions de conservation, valoriser ce patrimoine en facilitant l'accès aux collections, mettre en place un comité scientifique, accorder les moyens budgétaires indispensables et, enfin, promouvoir une politique volontariste et raisonnée des témoignages oraux » (Soulatges, 2001, p. 20), qui sont à recueillir « dans un but de documentation scientifique et/ou dans un souci patrimonial¹¹ ». Le statut et le code de propriété intellectuelle d'une *archive orale*, les outils capables d'exploiter un fonds sonore (indexation, lecture magnétique...) portent nécessairement à l'émergence d'une méthodologie.

27 Les *archives orales* s'étendent du domaine historique à celui des sciences sociales : il est donc très vaste. Ce sont des sources d'informations porteuses de valeur patrimoniale, que ce soit avec le récit fantastique, le souvenir d'un rite ou l'énonciation d'un *récit de vie*. La question de sa valeur semble plus délicate dans le champ historique, à savoir si pour les historiens, elle est « une archive comme une

autre », si elle fonde « à travers le processus de recueil du témoignage, une conception et des pratiques nouvelles de la recherche », voire si elle représente « une autre manière de faire de l'histoire, au plus proche du présent, une nouvelle façon d'écrire et définir l'histoire contemporaine »... tout en posant la problématique de convergences entre historiens et archivistes et les autres sciences sociales (Duclert, 2002, § 1). Le *récit de vie* (voir Bertaux, 1999) évoque un événement vécu qui se fixe dans un contexte socio-politique, et de ce fait, il appartient à l'histoire orale, l'*oral-history* anglo-saxonne, et s'insère dans un débat contentieux, à savoir si l'histoire orale « n'est pas une histoire, mais une épreuve de l'histoire, une expérience de ce qu'est l'historicité à travers la constitution d'une documentation immédiate et vivante » (Duclert, 2002, § 4. Au sujet de l'enquête orale et la discipline historique, voir entre autres Joutard, 1992 et Tronche, 2010-2016). Si les rapports entre tradition orale et tradition écrite ont toujours demandé d'être redéfinis, la littérature orale proprement dite invite à rappeler qu'elle possède elle aussi une « conscience historique » (Calvet, 1997, p. 92 [tradition orale et histoire : p. 89-101]).

Conclusion

- 28 La solitude de l'ethnographe autodidacte suscite des contraintes humaines et matérielles... car une enquête de terrain a un coût financier (voyages, déplacements, séjours) et oblige de s'adapter à des conditions socio-temporelles (emploi du temps, climat...). Sans aucun soutien financier, mais avec le soutien moral d'amis et de connaissances, la passion, seule, a tracé ce chemin de vingt années d'enquêtes ethnographiques... une aventure de patience et de cheminement à pied, en bus ou en train, au hasard du temps. À l'aube des années 2020, cet exposé lance encore un appel aux derniers détenteurs de ce patrimoine oral, de sauver leur savoir narratif, en reprenant l'appel de C. Joisten en 1959 pour l'Isère : il disait possible « en l'espace de quelques années de faire une ample collecte de faits, surtout auprès des personnes âgées. L'urgence de la situation, nous a décidé à lancer cet appel aux lecteurs pour les inciter à recueillir dans leur village les croyances et les légendes qui y subsistent » (Joisten, 1959, p. 121). En 2016, des enquêtes effectuées en Combe de Savoie et dans les Bauges ont montré qu'il y avait encore des éléments bien vivants à sauver. Comme le soulignait C. Joisten en son

temps : « Le moindre fragment doit être relevé, car il s'inscrit toujours dans un ensemble de faits et, à ce titre, mérite que l'on s'y intéresse : en élargissant tant soit peu les données du problème, il favorise l'approche d'une solution. » (*Ibid.*)

- 29 Que de forêts traversées et de chemins sillonnés ! Combien de fois, après aucune trouvaille palpitante, nous sommes-nous consolés en rencontrant celui ou celle qui, dans un village ou un champ, arrive à nourrir enfin notre quête ? Dans un petit village de Jarsy (Bauges), il ne restait qu'une femme (pour toute la commune) capable de raconter... Ce n'est pas sans rappeler, cet autre petit village de Sombeville, au sommet de Bonvillaret (Maurienne) où seul, un homme se rappelait du mythique *Resséran*... et des vieilles histoires de son grand-père né en 1868. Que dire aussi de cette journée passée dans le village des Petites-Bergeries à La Côte-d'Aime (Tarentaise)... pris dans la tourmente d'un blizzard épais ? Là, se fit, au milieu des neiges, une rencontre avec un homme qui parlait encore des *fayôtes* (fées) de la *synagoga* (sorciers) tandis qu'il appelait sa femme, en voyant l'illustration d'un serpent dragonné : « Viens voir, y'a ta bête ! »... C'était l'antique vouivre dont elle se souvenait... Ce vieil homme se trouvait là comme le « dernier des Mohicans », le dernier témoin d'une culture... une sorte de soleil dans la brume qui nous entourait.
- 30 Il est arrivé de rentrer tard, parfois de rater le dernier train, mais l'important reposait aux pieds de l'enquêteur : une besace de voix qui racontait des joies et des peurs, le vent, les pierres... un paysage millénaire. Comme le griot africain, ce « sac à parole » qui retient « les secrets plusieurs fois séculaires » et sans qui « les noms des rois tomberaient dans l'oubli » (Calvet, citant un griot, 1997, p. 3), cet homme ou cette femme rencontré sur le chemin transmet un *savoir*... souvent en ignorant que les « fariboles » dont il est le gardien constituent un ensemble de récits voyageurs provenant du fond des âges (à ce propos, voir Lecouteux, 1982 et 2009) et portant les empreintes de tous les hommes qui se sont succédé jusqu'à nous.

BIBLIOGRAPHY

AARNE Anti & THOMPSON Stith, 1961, *The Types of the Folktale. A Classification and*

- Bibliography, 2nd revision, Helsinki, rééd. Academia Scientiarum Fennica, 1981.
- ABRY Nicolas, 2005, « Indexer le récit de croyance », *Cahiers du Centre de recherches historiques*, n° 35, p. 59-63.
- BELMONT Nicole, 1974, *A. van Gennep, le créateur de l'ethnographie française*, Payot, coll. « Sciences de l'Homme », G. Mendel dir.
- BERTAUX Daniel, 1999, *Les récits de vie*, Paris, Nathan Université.
- BESSAT Hubert, 2002, *Atlas toponymique alpin. Savoie, vallée d'Aoste, Dauphiné, Provence*, vol. 1, thèse de doctorat (directeur de thèse : M. Contini), UFR Sciences du langage, Centre de dialectologie, Université Stendhal-Grenoble 3.
- BOUVIER Jean-Claude, 1982, « Élaboration légendaire des récits de peur », *Le Monde alpin et rhodanien*, n° 1-4, p. 143-150.
- BRU Josiane, 1999, « Le repérage et la typologie des contes populaires. Pourquoi ? Comment ? », *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*, n° 14.
- CALVET Louis-Jean, 1997, *La tradition orale*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- CENTRE DE LA CULTURE SAVOYARDE, 1997, *Quand les Savoyards écrivent leur patois, 2^e volume, Savoie-Valais-Val d'Aoste. Textes et chansons choisis des 2^e et 3^e concours de patois (1992-1995)*.
- COPANS Jean, 1999, *L'enquête ethnographique de terrain*, Paris, Nathan Université.
- DELARUE Paul, 1953, « La collecte et l'inventaire des contes populaires. État des travaux en France », *A.T.P.*, n° 2, p. 102-103.
- DELARUE Paul & TENÈZE Marie-Louise, 1997, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer [...]*, Paris, Maisonneuve et Larose (réédition en un seul volume).
- DÉQUIER Daniel & LÉARD Georges, 1991, *Patois, humour et diablerie. Le patois dans la vallée de Maurienne*, éditions Pont du diable.
- DUCLERT Vincent, 2002, « Archives orales et recherche contemporaine. Une histoire en cours », *Sociétés & Représentations*, n° 13, p. 69-86.
- GIRARD Hélène (dossier réalisé par), 2002, « Les archives orales entrent dans le patrimoine des collectivités publiques », *La Gazette des communes*, 13 mai 2002.
- GAGNY Anita, 1993, *Dictionnaire de français régional de Savoie. Savoie – Haute-Savoie*, éditions Bonneton.
- GÉRAUD Marie-Odile, LESERVOISIER Olivier & POTTIER Richard, 2000, *Les notions-clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Cursus A. Colin.
- GINOUVÈS Véronique, 2012, *De l'enquête de terrain à l'archive orale : pourquoi et comment donner accès aux sources orales de la recherche ?*, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, Aix-Marseille Université, CNRS.

HENRIQUET Stéphane, 2001, « Récits du sabbat à La Côte-d'Aime (Savoie) », *Le Monde alpin et rhodanien*, 4^e trimestre, p. 86-101.

HENRIQUET Stéphane, 2004, *Souvenir d'un univers rural perdu. Du Morel à Notre-Dame-de-la-Vie*, Corlet-Numérique, 770 p.

HENRIQUET Stéphane, 2011, chercheur associé dans *Chansons, contes et histoires. Voix des Alpes du Nord*. Atlas sonore en Rhône-Alpes n° 21. Savoie, Haute-Savoie, Isère, Val d'Aoste, Piémont, coll. « Patrimoine musicaux ». Réalisation et montage : Péroline Barbet ; composition musicale et mixage : Ernest Bergez ; sélection des enregistrements : Jean-Noël Pelën et Péroline Barbet ; traduction : Carlo Rossi, Patricia Glarey ; chercheurs associés : Jean-Jacques Casteret, Jean-Noël Pelën, Guillaume Veillet, Stéphane Henriquet ; illustrations : Marion Balac, fonds neige : Jérémy Naklé ; graphisme : Carline Vallin/Zigzagone ; structures partenaires : Musée dauphinois, AVAS, BREL, CEF René Willien (Val d'Aoste), Terres d'Empreintes (Annecy) ; partenaires financiers : Région Rhône-Alpes, Conseils généraux de l'Isère, de la Savoie et la Haute-Savoie.

HENRIQUET Stéphane, 2013 « Le fantastique dans la littérature orale alpine », *Revue savoisienne*, Académie Florimontane, Annecy, 152^e année (2012), p. 79-127 (compléments de Mme Lina Coudrey-Vivet-Gros).

HENRIQUET Stéphane, 2014, « Arnold van Gennep, pionnier de l'ethnographie alpine », *Mémoires et documents publiés par l'Académie chablaisienne*, t. LXXIII, p. 186-217.

HENRIQUET Stéphane, 2015, « Naître et mourir en Savoie. Anciennes et nouvelles enquêtes sur les rites de passage de Tarentaise et Maurienne », *Mémoires et documents*, n° CXVIII de la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie, Chambéry.

JOISTEN Alice, 2005, « Peut-on indexer les récits de croyances ? À propos de l'édition du fonds "Êtres fantastiques" de la collecte Charles Joisten », *Cahiers du Centre de recherches historiques*, n° 35, p. 55-58.

JOISTEN Alice & CHANAUD Robert, 1992, « Le loup-garou dans les Alpes françaises ou les degrés du fantastique », dans V. Champion-Vincent (éd.), *Des fauves dans nos campagnes. Légendes, rumeurs et apparitions*, Paris, Imago, p. 115-130.

JOISTEN Charles, 1953, « Le conte folklorique haut-alpin », *Bulletin de la Société d'études des Hautes-Alpes*, n° 45, p. 44-51.

JOISTEN Charles, 1956, « Le conte de Poucet dans les Hautes-Alpes : monographie folklorique », *BSEHA*, n° 46, p. 49-76.

JOISTEN Charles, 1959, « La croyance aux êtres fantastiques dans le folklore dauphinois », *Évocations*, Crémieu, t. 15, n° 4, p. 117-121.

JOISTEN Charles, 1966, « Les êtres fantastiques dans le folklore des Alpes françaises (Savoie et Dauphiné). État des recherches », dans *Actes du Congrès des Sociétés savantes de la Province de Savoie (Congrès de Moûtiers)*, Imprimerie du Bugey, Belley, p. 223-225.

JOISTEN Charles, 1970, « De quelques sources d'influences dans la formation des récits légendaires alpestres », *Arts et Traditions populaires*, n° 1-2-3, p. 141-158.

JOISTEN Charles, 1971, *Contes populaires du Dauphiné*, tomes I & II, Grenoble, Musée dauphinois.

JOISTEN Charles, 1980, *Récits et contes populaires de Savoie recueillis dans la Tarentaise*, Paris, Gallimard.

JOISTEN Charles, 2000, *Contes populaires de Savoie*, Éd. À Die.

JOISTEN Charles, 2004, *Êtres fantastiques. Patrimoine narratif de la Drôme*. – 2005, *Êtres fantastiques. Patrimoine narratif de l'Isère*. – 2006, *Êtres fantastiques. Patrimoine narratif des Hautes-Alpes*. – 2007, *Êtres fantastiques. Patrimoine narratif de la Drôme*. – 2009, *Êtres fantastiques. Patrimoine narratif de la Savoie*. – 2010, *Êtres fantastiques. Patrimoine narratif de la Haute-Savoie*. Tous ces volumes ont été préparés et établis par A. Joisten et N. Abry, et publiés par le Musée dauphinois, Conseil général de l'Isère.

JOUTARD Philippe, 1982, « La distinction entre le légendaire historique d'origine savante et celui d'origine populaire est-elle toujours pertinente ? », *Le Monde alpin et rhodanien*, n° 1-4, p. 179-183.

JOUTARD Philippe, 1992, « L'oral comme objet de recherche en histoire », *Association française des détenteurs de documents audiovisuels et sonores*, n° 28-29.

LECOUTEUX Claude, 1982, « Aspects mythiques de la montagne au Moyen Âge », dans *Croyances, récits et pratiques de traditions. Mélanges Charles Joisten (1936-1981)*, *Le Monde alpin et rhodanien*, n° 1-4, p. 43-54.

LECOUTEUX Claude, 2009, Préface de C. Joisten, *Êtres fantastiques. Patrimoine narratif de la Savoie*, édition préparée et établie par A. Joisten et N. Abry, Musée dauphinois, Conseil général de l'Isère, p. 7-12.

LÉVI-STRAUSS Claude, 1983, *Le regard éloigné*, Paris, Plon.

MASSIGNON Geneviève, 1983, *De Bouche à oreilles. Le conte populaire français, Territoires Berger-Levrault* (introduction de G. M. : 1965, préface de J. Lacroix et avant-propos de M.-L. Tenèze, 1983).

PRIVAT Jean-Marie (réunis et préfacés par), 2001, *Chroniques de folklore d'Arnold van Gennep. Recueil de textes parus dans le Mercure de France 1905-1949*, Paris, Éditions du CTHS.

SOULATGES Aurélie, 2001, « Les archives orales », *Gé-Magazine*, n° 202, p. 19-23.

TENÈZE Marie-Louise, 1964, « Le conte populaire français : réflexions sur un itinéraire », *Arts et Traditions populaires*, n° 3-4, p. 196.

TENÈZE Marie-Louise, 1975, « Littérature orale narrative », dans *L'Aubrac, Ethnologie contemporaine. III : littérature orale, musique, danse*, t. 5, CNRS, p. 31-164.

TENÈZE Marie-Louise, 1982, « Charles Joisten et le folklore des Alpes françaises : présentation d'une recherche », dans *Croyances, récits et pratiques de tradition. Mélanges Charles Joisten (1936-1981)*, *Le Monde alpin et rhodanien*, n° 1-4, p. 11-18.

THOMPSON Stith, 1932-1934 et 1934-1936, 2^e édition 1966, *Motif-Index of Folk-Literature*, Helsinki, FFC, n°s 106-109 et 116-117.

TRONCHE Marie-Laure, 2010-2016, *L'enquête orale en histoire : principe et méthode. Souvenirs, récits, anecdotes, sont autant de petites histoires qui peuvent faire la grande* (mis en ligne sur internet).

VAN GENNEP Arnold, 1924, *Le Folklore*, Stock.

VAN GENNEP Arnold, 1943, *Manuel de folklore français contemporain*, t. I, Picard.

VAN GENNEP Arnold, 1991, *La Savoie*, Curandéra.

APPENDIX

DOCUMENTS

(collecte S. Henriquet : INÉDITS)

1. Un conte merveilleux de Maurienne (Saint-Alban-des-Villards) : « L'histoire de Jean-la-Chique »

Il s'agit d'une version du conte-type 307 : Aarne/Thompson, *The Princess in the Shroud* (La Princesse dans le suaire) – Grimm, n° 219, *Die Prinzessin im Sarge und Die Schildwache* (La Princesse dans la bière et la Sentinelle). « Ce conte a été recueilli par les frères Grimm en 1818, mais non publié dans leur recueil et retrouvé dans leurs papiers, a paru en 1917 dans *Die Zeitschrift für Volkskunde*, 27, 49 (reproduit dans Bolte et Polivka, n° 219, III, 531) » (Delarue & Tenèze, 1997, p. 172). Cette version est valable pour Saint-Alban-des-Villards (Maurienne), auprès de M. Roger Darves, octogénaire à Saint-Étienne-de-Cuines, novembre 2010 (enquête S. H./CMTRA). Il tient ce conte d'Esprit Darves-Blanc, dit « le grand Esprit », maquignon et éleveur réputé conteur à Saint-Alban-des-Villards, qu'il entendait conter lors des veillées dans les écuries villarines.

[...] Ah, Jean-la-Chique, si ! [...]. Alors, l'histoire de Jean-la-Chique, je vais essayer de vous la raconter, si je m'en souviens.

C'était un... roi qui avait perdu sa fille, décédée. Alors, la coutume voulait que dans la chapelle du château, on mette la fille dans un cercueil, et... un cercueil ouvert. Et on prenait quatre gardes de... de son armée pour... pour la surveiller !... la nuit. Dans la journée, c'était le défilé des gens [...]. Et on avait mis quatre gardes. Le lendemain, le roi... enfin, le prince, arrive pour... rendre visite à sa fille décédée. Et... plus de gardes ! Bon, alors, ils font rechercher les gardes. Ils ont plus retrouvé les gardes. Bon, le lendemain soir, il en remet d'autres. Même « cérémonie ». Le matin, il arrive. Plus de gardes. Alors, après, il [le roi] avait demandé... Les gardes ont pensé :

— Mais il y a quelque chose qui se passe d'anormal.

Il [le roi] les retrouvait plus, les gardes. Et... plus personne de son armée voulait aller garder le cercueil... sauf un gars qui s'est présenté, qu'on appelait « Jean-la-Chique », hé [sourire], il aimait bien chiquer. C'était... un peu... un gars... un peu, le « poivrot », quoi. Il aimait bien chiquer. Il s'est présenté et a dit :

— Moi, moi, je la garde votre... votre fille.

Et... et c'est donc, le soir, il s'est mis à côté... du cercueil... pour garder la fille. Et... quand c'est arrivé les premiers coups de minuit, qu'est-ce qu'il voit ?! Il voit arriver un diable avec... crachant des flammes¹² ! Lui, il s'est *donné la peur*, il a foutu le camp, se cacher dans... dans la... dans le clocher ! Le diable arrive, il monte aux tribunes, passe à la chaire, file à la sacristie, va pour aller au clocher. Le dernier coup de minuit sonné, le diable... [le narrateur claque dans ses mains]... obligé de s'en aller. Bon, le lendemain soir, le lendemain, le roi le félicite. Il [Jean-la-Chique] dit :

— Vous savez, du tabac que vous m'avez donné, y'en n'a pas eu assez, hein. Augmentez les rations, augmentez le casse-croûte.

— Pas de problème.

Le lendemain soir, il se remet à son poste, mais il s'est dit :

— Ce soir, le diable va certainement commencer par le clocher, faut que je me mette ailleurs.

Alors, lui, il s'est mis à la tribune, caché à la tribune. Quand est arrivé minuit [...], le diable arrive. Il file au... au clocher. Du clocher, il file à la chaire. De la

chaire, il va pour... de la chaire à la sacristie. De la sacristie, il va pour aller au... à la tribune. Dernier coup de minuit... sonné. Le diable [le narrateur claque dans ses mains], obligé de partir en crachant des flammes. Et puis ainsi de suite. Enfin, il [Jean-la-Chique] a changé tous les soirs. Puis, le dernier soir, il savait plus où se mettre. Alors, il est resté à côté du cercueil — et le diable est arrivé — et lui [Jean-la-Chique] il était là qui... qui tremblait, voir ce qui allait se passer. Le diable lui tend une main : la main rouge. Lui, il a sa chique, il crache dans la main rouge. Il crache sa chique. Et il était là. Bon, le diable parti en colère... Il... [Jean-la-Chique], il voit une main blanche qui sort du cercueil¹³. Il prend la main blanche, et il tire. C'était la fille du roi qui revenait à elle. Et le lendemain, le roi est arrivé. Qu'est-ce qu'il a vu ? Ben, Jean-la-Chique en train de chiquer, et sa fille à côté. Alors, il a dit à Jean-la-Chique :

— Qu'est-ce que je peux faire pour vous, pour avoir ressuscité ma fille ?

Il lui a dit :

— Ben, écoutez, vous me donnez du tabac mais j'aimerais mieux que vous me donniez votre... la main de votre fille.

Et le roi a donné la main de la fille... à Jean-la-Chique ! Alors, ah oui, après il avait plus eu besoin d'acheter du tabac, hein. Il en avait tant qu'il voulait, du tabac, hein. Il pouvait chiquer tant qu'il voulait [rire].

Éléments comparatifs

Voir *Catalogue raisonné...*, liste des versions, I, 1997, p. 174-176.

L'appellation « Jean-la-Chique » contient le prénom fréquent de « Jean ». Dauphiné : C. Joisten, 1971, p. 152 (v. 18.2. : « Jeannot ») ; Nivernais/Morvan : voir version Millien, le personnage s'appelle « Soldat Petit-Jean » (Delarue & Tenèze, 1997, I, p. 175). Dans une version P. Sébillot, des Landes et Grèves, un personnage, qui n'est pas le héros, s'appelle : « Le Père La Chique » (Delarue & Tenèze, 1997, p. 175).

2. Un récit de Tarentaise (La Côte-d'Aime), entre imaginaire et Histoire : « Les fayôtes (fées) »

Les récits qui suivent sont extraits d'un enregistrement sur bande magnétique lors d'une enquête S. H. en mars 1999 à Montagny auprès de M. D. M., quinquagénaire, originaire du village de Montméry, commune de La Côte-d'Aime (Tarentaise). Le narrateur voudrait exclure toute idée « fantastique » de ces *fayôté*, qu'il tient pour un peuple historique, bien que ce soit une autre forme dialectale de *faye* qui désigne pourtant les fées à l'intérieur du corpus narratif alpin. À la lecture de son répertoire narratif, nous retrouvons des motifs et des thèmes qui appartiennent irréfutablement au chapitre des fées, êtres sauvages : un peuple vivant dans des grottes (référence à l'habitat classique de cet être sauvage : F.451.4.1.1. *Dwarfs live in caves*) ; un peuple qui vole la récolte des hommes (référence au thème populaire des fées chapardeuses : F365. *Fairies steal*), un peuple qui connaît la vertu des plantes et savait tisser des toiles avec de l'ortie (référence au motif D965. *Magic plant*, au savoir transmis aux hommes et au lien entre les fées et le tissage). Le bol taillé dans la pierre et découvert par le grand-père du narrateur dans une de ces grottes est une autre référence : celle de la description de l'intérieur de la maison de fées (F221. *House of fairy*). Enfin, la raison donnée au départ des *fayôté*, est encore un motif typologique courant chez les fées, et qui apparaît aussi pour celle des loups : la destruction de la forêt par le feu. Il s'agit d'un thème déjà relevé par C. Joisten dans les Alpes françaises : ayant commis des larcins et pillages dans les maisons, champs et jardin, les fées sont chassées par les hommes qui brûlent alors la forêt où elles habitent (voir C. Joisten, récit valable pour la commune de Valezan, limitrophe à celle de La Côte-d'Aime : 2009, p. 245). L'idée d'une population « primitive », plus ancienne et ayant cohabité avec la civilisation villageoise, est également un renvoi vers une représentation que l'on se fait des Sarrasins dans de nombreuses localités, en sorte que ces derniers sont parfois décrits de la même manière que les fées. L'interférence entre Sarrasins et fées restent une évidence dans toutes les Alpes françaises (Voir les cinq volumes de C. Joisten : *Êtres fantastiques*). Pour ne parler que de la Savoie, à Fontcouverte (Maurienne), on parle des fées comme d'un ancien peuple (2009, p. 104) et à Montricher-Albanne, comme des descendantes de Sarrasins, ce qu'établit aussi notre informateur de La Côte-d'Aime dont voici les récits d'un grand intérêt ethno-historique :

[Des troglodytes en relation avec les villageois, qui volent et possèdent des savoirs]. – Les fées, c'est pas des personnages fantastiques. C'est... mes... mes grands-parents et... tous les gens du village de Montméry¹⁴ que j'ai connus de... dans ma jeunesse [disaient que] ce sont des gens qui étaient devenus *dégénérés*. Parce qu'en fait, c'était une population qui vivait à l'altitude des Fourtse et... et puis de Foran¹⁵, dans la vallée un peu plus haute que, que la... le haut de La Côte-d'Aime. Et à force de se marier entre eux, ils avaient de la consanguinité. Et en fait, ils vivaient dans des conditions infernales, épouvantables, parce que tu vois, ils avaient des fèves alors que nous on avait des haricots. Pourquoi ? Parce que les haricots, ils auraient gelé à la hauteur des Fourtse, à Mont de Krèrhmi. Et Krèrhmi, tu vois, sur le cadastre, ils appellent ça « Crête-Méry ». Mais nous, on parle couramment le patois. Et Krèrhmi, tu vois, on dirait que c'est de l'arabe. Mais notre langue à nous, elle a une phonétique... C'est tellement tabou d'en parler parce que les gens, ils nous comprennent pas, mais on le... on a parlé ça avant de parler français [...]. Eh bien, la population *dè lé fayôtes*... il y a la... madame F. M., Joséphine... on l'appelait Zofiné... Et Zofiné, quand elle venait se chauffer... parce que son mari, à l'écurie, il taillait des manches de... de

pioches ou de... de râdeaux. Il faisait des ouvrages. Et l'autre frère, il savait pas bricoler... Joseph, il savait bien travailler... mais Victor, lui, savait juste écosser les haricots. Alors, et puis ils se ra... ils chantaient des chansons magnifiques, magnifiques ! Et... et puis ils parlaient, ils parlaient de... racontaient. Et la femme, elle venait, elle nous amenait toujours quelques pommes qu'on mettait dans le four [...]. Et... on était tellement content d'avoir des pommes [...]. Mais si tu veux, on avait beaucoup moins des pommiers que... que eux, tout ça. Et eux, jusqu'au printemps, même jusqu'à Rameaux, ils avaient encore une belle... des belles pommes rouges qu'on mettait dans les *ranpâ*¹⁶, tu sais, les... qu'on portait. Et... et elle disait que, au village de Montméry, on avait des relations avec les *fayôté*, qu'elle avait toujours entendu dire par ses grand-parents à elle que, il fallait ramasser les... les *rassè dourtché*... les racines des orties... parce que... ils [les habitants du village] les faisaient... sécher à l'ombre mais ils ne les balançaient pas, ils les mettaient... ils les mettaient de côté pour le leur donner. Et c'est des gens [les *fayôté*] qui... qui faisaient du tissage. Parce que là, à la maison des Blanchet, mon père, il a connu (soit du côté des B. ou soit du côté des G.¹⁷), il y avait encore un métier à tisser : un métier à tisser, mais c'était pour les *télé deurtché*. Les *télé deurtché*, c'est des *lèru*. *Lèru*, ça veut dire des draps [...], des draps *que*¹⁸ tu dors dedans. Eh bien quand tu les lavais, ça devenait tout vert : *to var* ! Et... et quand ça séchait, ça... ça reblanchissait, tu vois, ils mettaient ça entre les pommiers [...]. Et puis... si tu veux, ces gens-là... [...] avec ce que tu leur donnais... eux, ils venaient chiper des haricots, mais dans les jardins. C'est pour ça que les *fazou*... les *fazou*, les *fazolin*, ça a donné confusion avec le mot des... les *fazou*, les *fayo*, les *fay*¹⁹. Mais là, il y a deux traditions différentes : tu sais que, quand tu vas sur Les Chapelles (ma grand-mère était de Picolas²⁰), il y a un endroit qui s'appelle les Foyé (sur le cadastre : « Les Foyers »). Tu te demandes pourquoi qu'ils appellent ça les Foyé ? Ça n'a rien à voir. Eh bien, justement, dans l'histoire des *fayôté*, c'est en plein [dans] le lieu du drame²¹. Quand nous, on faisait le feu de la Sainte-Jeanne d'Arc, qu'on était gosse, on disait toujours : *Kin té fâyé* ! *Kin té fâyé*²² ! Les *fây*, c'est des flammes, des flambées inouïes qui montaient, des braises qui montaient dans le ciel. C'est-à-dire que tout le monde, on amenait des fascines [...].

Q. : Vous n'avez jamais entendu parler de ces *fayôtes*, comme de petites femmes qui habitaient des grottes [...] qui changeaient les feuilles en or, qui... avaient des dons ?

— Ah... eh bien ça, c'est des choses *que* je n'ai jamais entendu parler dans mon... dans mon village. Les *fayôtes* à nous, c'étaient des vrais gens qui avaient vécu et que les gens côtoyaient. Les grands-parents de ceux qui étaient âgés que j'ai connus moi, ils... ils y croyaient dur comme fer ! Et... et moi, j'ai connu tout plein de personnes qui y croyaient absolument, comme mes... mes parents, mes grands-parents, ils y ont cru. C'est que c'étaient des gens [les *fayôtes*] qui étaient *dégénérés*²³. Et mon grand-père, donc L. Julien, lui, tu vois, il avait pourtant vécu à Paris, mais à l'âge de douze ans. Quand sa mère est... elle était décédée, sa grand-mère, elle était donc... décédée aussi, il est revenu du côté des Chapelles²⁴, là où il y avait la famille d'origine. Eh ben, il était explorateur parce qu'il était revenu de Paris, tout ça, il avait une grande curiosité de retourner revoir sa jeunesse, les choses du Pays. Eh bien, à l'endroit *dé lè Bornété*, c'est l'endroit justement où il y avait les *fayôté*, sur Les Chapelles, et les *bourné* en patois, ça veut dire des trous. La *minha*, c'est la mine, mais... mais la *bourne*, des fois on dit aussi la *bourna*, c'est des... c'est des galeries [...]. Là, il y a un endroit, ça s'appelle les... *lè Zavniyé* [...]. Eh bien, les *zavniyé* en patois, ça veut dire l'abeille. Mais les *Zavniyé*, ça vient du mot *avenne*, que tu trouves dans l'Ardèche... le mot *avenne*, c'est-à-dire : ça cache des secrets, c'est-à-dire qu'on a mis des grandes *clapes*²⁵ dessus, des grandes ardoises pour cacher ces trous... parce que [...] [les chèvres], ils en gardaient quelques-unes en bas elles étaient très dures à tenir, elles mangeaient les jardins, elles... elles cherchaient des coins d'ombres. Et ici, à Montagny²⁶, elles allaient donc sous la grotte des *fèné sarvadzé*²⁷. Tout le troupeau de chèvres. Mais aux Chapelles, elles rentraient donc dans des failles de rochers. Et... et dans ces failles-là, un jour, mon grand-père, il a trouvé un bol : un bol mais tout taillé par des gens, mais dans des... dans la roche... c'était dans les parois. Mais justement [les *fayôté*], c'est des gens qui vivaient... marginalisés par rapport aux villages, mais à proximité, parce qu'elles avaient besoin de l'aide. Il y avait une aide complémentaire, soit qu'à Montméry, on leur donnait des racines de... orties et qu'elles nous les rendaient tissées, soit... du côté de Foran... Que la grand-mère à l'Abbé Joseph-Amédée²⁸... — pourtant, tu vois, lui, il devait pas raconter des... des c., c'est sa propre grand-mère —... Eh bien, de tous les témoignages qu'il m'a raconté... [...]... elles [les *fayôté*] tissaient des toiles pour envelopper le fromage. Tu sais, la... la toile qu'on voit dans les *fruitières*. Eh bien ça, elles rendaient la *seille*²⁹... elles avaient des familles qui avaient des enfants à nourrir. Si ils volaient, c'était pas par vol, c'était par nécessité. Et les gens qui s'apitoyaient sur leur cas, ils avaient compassion. Ils leur laissaient quelque chose qui... qui était facile à

*barboter*³⁰. [Ils rendaient la seille plus blanche qu'elle ne l'était]. Oui, oui, oui, parce qu'ils la... ils avaient la politesse de la laver avec... une herbe qui... qu'ils connaissaient eux-mêmes et qui était comme... la saponaire³¹ ou va savoir ce que c'était ! Mais c'était une herbe naturelle qui... qui blanchissait le gras... le gras du lait, tu vois, c'était... le bois, il revenait propre, impeccable, avec du sable.

[Les descendants des sarrasins ?, leur vie est dans la terre]. – [...] Ah mais nous, on croit aux *fayôtes*, parce que pour nous, c'est pas des feuilles d'or, c'est pas du tout des histoires de légende [...]. Nous, ici, à Montagny, moi, quand... au début que je me mariaais, on disait qu'à la messe de minuit, eh ben, le soir de Noël, tous les *murgers*³², ça s'ouvrait, y'avait des... y'avait des trésors. Mais ça s'ouvrait que le temps de la consécration. À partir du moment où le curé, il faisait... la... la consécration du pain, *des fois* la consécration du vin, et puis que les enfants, ils sonnaient la sonnette [...], et quand il avait sonné les... les trois coups de la... après que c'était tout terminé, que la consécration était finie, il re-sonnait, eh ben, les... les *murgers*, ils se refermaient. Mais ça, X., en haut-là, il m'y racontait tous ces... C'était en Lav-le-Plan³³. En Lav-le Plan, il paraît qu'il y avait des... des *morgers*³⁴ où il y avait donc des... des trésors. Eh ben... mais c'est déjà du fantastique. Moi, je... moi, je crois plus, je crois plus à ce que j'ai connu dans ma famille, les témoignages de gens qui... c'était déjà la génération de leurs grands-parents à eux, mais qui... qui disaient que, il y avait donc, des... des échanges avec des gens *dégénérés*³⁵. Alors, est-ce que c'étaient les derniers descendants des sarrasins ? Mais tu vois, nous, on dit toujours la... *la savoha* : *la savoha* du champ, c'était la partie où tu laboures, c'est le champ. Et de chaque côté, t'avais une *tèp*, que le mulet il tournait. Il y avait un homme qui tenait le mulet, et un autre homme qui tenait la charrue, et celui qui tenait la charrue, il la tenait tendue, il la tenait tendue pour pas *encarboyer* [...] les sangles. Soit la herse, c'est pareil, il fallait y tenir tendu. Mais tu... tu n'allais pas piétiner le pré de ton voisin, tu tournais sur la *savoha*. Eh ben, tu vois, dans toute les communes, à Granier, tu as la *savoha* [...], et partout, le... le passage des *fayôtes* qui était sur La Côte-d'Aime, eh bien, c'était le long de l'Ormente³⁶ : et ça allait jusque vers Les Chavonnes, c'est-à-dire *la savoha*... c'est la partie limitrophe où elles étaient tolérées pour aller jusqu'à Aime³⁷. Donc, on avait aménagé, dans la tradition, le respect des... la bonne harmonie des populations qui étaient différentes. Elles descendaient par le couloir de l'Ormente et en bas dans l'Ormente... l'Abbé Plassiard, il m'a dit les endroits où y'a les *tsanbrète*³⁸ :

lé *tsanbrètè*, c'est les chambres. Et c'est des grosses grosses pierres, que l'Ormente elle passe tout à côté. Eh bien, il y a encore des... des empreintes d'habitats, d'habitats de gens troglodytes. Parce que pour nous, c'est des troglodytes, ceux qui ont vécu à... à lè *Bornètè*. C'est des gens qui vivaient tout leur temps... ni dans des tentes mais dans la terre. Leur... leur habitat, c'était dans la terre. Alors, il paraît que... Ma mère, elle dit que... la tradition, elle disait :

— C'était comme le renard. Tu as une entrée et si t'as le malheur d'être attiré là-dedans, tu sais plus en ressortir parce qu'il y en a au moins sept.

Des... des sorties, *qu'après* tu tournes en rond et tu... [...].

[La forêt incendiée, le départ des fayôté]. – [...] Eh bien, ça vient de... de F. V. Il était garde-champêtre [...]. Eh ben, la... la mère de sa femme, elle est... Moi, j'ai très bien parlé avec elle, elle m'a appris tout plein de trucs sur... sur les *fayôté*, de ce qu'elle, elle disait et de ce que ses grands-parents disaient : c'est que... ils [les *fayôté*] passaient par Grand Colomb, sur la Côte de... que la Côte d'Aime, donc, en dessus des Grandes-Bergeries, des Petites-Bergeries³⁹. Il y a le sentier des... de Grand Collomb. C'est-à-dire que c'étaient des gens qui passaient par *La Portèta*, et... ils allaient... Tu vois, à un endroit avant d'arriver aux Frousses, tu as le *Golè dè lé Bré*. Le *Golè dè lé Bré*, c'est le Goulet des Pantalons. Les *bray*, en patois, on dit les *bray*... les *braies* des gaulois [...]. Eh ben cette... dame⁴⁰, elle pourra te raconter ce qu'elle a entendu de sa mère et moi, ce que j'ai entendu de la mère quand elle en parlait avec sa fille, là : que... ils [les *fayôté*] venaient donc de par les montagnes, de par les cols de la Balme, ou alors de... de Granier⁴¹, tu vois, du Cormet⁴². Et puis, ils venaient par le sentier. C'est ce qu'ils appellent le GR5, tu sais, qui va de Hollande jusqu'à Nice. Le GR5, c'est des sentiers, en fait, c'est des itinéraires que... Nous, c'est des pavés, c'est des chemins pavés [...]. Justement, toute la forêt, que tu vois, c'est un dôme de *Kèrhmi*. Y'a Foran qui fait comme une vallée, mais... où tu as la Balme qui communique donc avec le Beaufort⁴³, et... Mais alors, tout ce dôme de *Kèrhmi*, les Crêtes-Méry avec les Frousses, et avec sur les chapelles, Les Foyés, tout ça, Les Foyés, les Plan le Tour, les... les *Kmōa* [...] et *Téravenha* [...], eh bien, a été brûlé pour se débarrasser de ces gens-là. Parce que certains, ils les trouvaient gênant... parce qu'ils [les *fayôtés*] venaient piller dans les jardins. Et quand il y a eu *trop des* abus, bon, eh bien, ils ont voulu s'en débarrasser. Donc, ils [les habitants] ont incendié la forêt. Et maintenant, les sapins, ils repoussent à grande difficulté. Mais en ce moment, ils repoussent déjà sur

Les Chapelles. Ils ont dû en replanter. Parce que... c'est de la terre brûlée. Ça fait des siècles et des siècles en arrière que ça a été brûlé. Mais quand [...] ils [les *fayôté*] sont passés sur les... Les gens ont pas voulu les massacrer pour les massacrer, donc ils les laissaient passer... par mon village. Et... et cette... dame, elle disait que... ils [les *fayôté*] se sont réfugiés sur Tignes⁴⁴ en... en disant :

— No zi sin, no ny tenyon ! (Nous y sommes, nous nous y tenons !)

Donc, le mot de « Tignes »... Et c'est comme la Tania⁴⁵... le *tônye*, c'est... ça veut dire des frelons, en patois. En patois, les... les *tônye*, c'étaient des grosses guêpes⁴⁶. Eh ben, y'a des endroits... la Tania que tu vois ici... je pense que c'est de ses anciennes populations sarrasines.

F243. *Fairie's food* *(fèves). – F251. *Origin of fairies* *(origine sarrasine). – F271.4.3. *Fairies spin*. – F346. *Fairy helps mortal with labor*. – F365. *Fairies steal*. – F451.4.1.1. *Dwarfs live in caves*. – Les fées qui apprennent aux hommes à filer et tisser. – Les fées qui connaissent les vertus des plantes. – La disparition des fées : depuis la destruction des forêts. – La destruction des forêts par le feu : pour éliminer les fées. – La colonisation des fonds de vallées par les fées (le peuplement de Tignes).

3. Un récit fantastique du Beaufortain (Arêche)

Le récit suivant a été enregistré lors d'une enquête S. H./CMTRA en hiver 2010-2011 auprès de M. J. J., agriculteur, 48 ans environ, Arêches. Il existe une autre version enregistrée auprès de la mère de l'informateur (enquête CMTRA, P. Barbet, 2008).

La chèvre dans le chaudron (magie et contre-sort). – Et la chèvre ? [...]. Celui de la chèvre... Une fois, c'est un gars qui passe dans un alpage, et il voulait du lait... Et comme ils avaient mis en caille dans le chaudr... parce que c'est des chaudrons de 700 litres ! Ils y avaient mis en caille, alors, ils pouvaient pas donner du lait au gars. Ils ont dit :

— On peut pas vous donner du lait pour ce soir. Un autre jour mais pas pour ce soir.

Et puis le gars, il part. Et puis le patron, il va traire ses chèvres. Et puis, il traite les chèvres, pas de lait ! Une chèvre, elle fait deux... à trois litres. Mais pas une goutte de lait ! Pas ça.

— Mais qu'est c'est ce bordel !

[...] Alors, il est allé voir le fromager. Il a dit... Il y avait encore fromager, mais c'étaient des Suisses⁴⁷ à cette époque. Il dit :

— Mes chèvres n'ont pas de lait !

Alors, le fromager, il a... il a pensé... il a dit :

— C'est l'autre qui fait le coup.

Il dit... parce que... à cette époque... parce qu'on n'avait pas les écrémeuses, alors, une fois qu'ils avaient retiré le beaufort, ils faisaient les... les *fleurettes*⁴⁸ pour faire du... du beurre. Alors, il a dit au patron, il lui dit :

— Écoute, patron, on pourra pas faire des *fleurettes*, ce soir, parce que le petit lait, il sera sale.

Il [le patron] a dit :

— Ça fait rien.

Bon. Alors, il a arrêté son beaufort. Il a dit :

— Tu vas chercher ta meilleure chèvre du troupeau.

Pris la chèvre, mis dans le chaudron. L'autre, il a commencé à regarder.

— Mais ! Elle va mourir la chèvre, là-dedans !

Et grand feu dessous. Et la chèvre, tranquillement, dans le chaudron, elle bougeait pas. Mais le gars [qui faisait la magie], il arrivait par les portes, il transpirait, hein. Ça coulait l'eau, il est venu s'excuser, hein. Ça coulait, c'était lui que ça coulait, c'était pas la chèvre ! [...]. Rien eu, la chèvre ! [...] Rien ! Et c'est ma mère qui m'y expliquait. Et c'est sa grand-mère qui lui avait expliqué *qu'elle y a vu*, elle, dans cet alpage [...]. Eh ben, lui, il a été brûlé [...]. Oh mais, ben j'en sais rien qui c'est, moi. Tu⁴⁹ me demandes ça, je les ai pas connus, moi [...].

4. Un récit légendaire des Bauges (Les Déserts)

Le récit suivant a été enregistré à Chambéry lors d'une enquête S. H. en 2014, auprès de Mme J. D., septuagénaire, originaire des Déserts.

Le champ maudit et la croix en or. – [...] On avait un champ. Chaque fois qu'on allait faucher ce pré, on avait un « pépin ». Y'avait soit une vache qui vêlait, soit une vache qui était malade, soit le charriot qui tournait sens dessus dessous. Qu'est-ce qu'il y avait encore ? J'm'en rappelle plus. Mais que des... Alors, chaque fois, je disais :

– On va encore *mé*⁵⁰ retourner là-haut, qu'est-ce qui va encore nous arriver ?

Alors, j'avais... j'avais dans ma croyance à moi... toujours mon grand-père qui disait que son pré, quand ils l'ont... quand ils l'ont labouré, ils avaient trouvé une croix dedans. Une croix en or. Il était allé la vendre à un bijoutier, ils en n'ont jamais vu la trace. Pour acheter du tabac, les vieux, qu'est-ce qu'ils auraient pas fait aussi, eux, hein. Et... j'ai dit :

– Ben, il a enlevé la croix, maintenant, ça nous porte malheur.

Voilà. Et... quand on... Je vous dis, chaque fois... Ah mais chaque fois, on avait... Ou alors y'avait des serpents, ou y'avait toujours quelque chose, on était toujours embêté dans ce pré. Ah, mais le plus beau, c'est qu'on tournait le charriot, il tournait chaque fois.

– Ah non, non, c'était pas possible ! – je disais – Faut *mé* retourner là-haut, mais qu'est-ce qui va encore nous arriver !

C'était... après, c'était devenu... une hantise de... quand il y a des « trucs » comme ça. Ah mais toutes les fois qu'on fauchait ce pré, on avait une... on avait un « pépin » [...]. C'est moi qui le disais [que les phénomènes apparaissent depuis l'enlèvement de cette croix]. Parce que mon grand-père [...], il a dit :

– On n'aurait jamais dû enlever cette croix.

J'ai dit :

– Tu aurais dû en mettre une autre, t'en avais plein à la maison.

[...]

NOTES

1 Voir la présentation de Christian Abry, phonéticien et Alice Joisten, ethnologue, *Le Monde alpin et rhodanien*, 2001, n° 4, p. 86-91.

2 Formules définies par Arnold van Gennep.

3 Voir ces récits dans Henriquet (2001, p. 86-91).

4 Rencontrée par C. Joisten en 1966 à Argentine et dont nous avons retrouvé, par hasard, les descendants à Argentine même.

5 Ce sont des êtres fantastiques dans les Arves : voir Joisten (2009, p. 59-60 et 68-69).

6 Il s'agit d'une histoire assez répandue et qu'Arnold van Gennep classe parmi le *folklore des limites et des bornes* (1991, p. 550) : afin de délimiter les frontières de deux communes, chaque conseil municipal respectif décide de partir au chant du coq et de fixer la limite là où ils se rencontreront. Un malin fait chanter le coq plus tôt, et donc, agrandira les terrains de sa commune. Nous avons retrouvé plusieurs versions visant le cycle narratif de l'alpage de Valbuche (Montaimont et Saint-Jean-de-Belleville).

7 Conférence donnée par l'auteur à Saint-Martin-de-Belleville : origines familiales et intellectuelles, façonnement des idéaux et les œuvres d'Antoine Borrel en tant que parlementaire et journaliste.

8 Voir Copans (1999, p. 61 [5. « L'enquête orale », 1. « De la nature de l'oralité »]).

9 Copans (1999, p. 63 [n.] ; voir 59-70 [« L'enquête orale »]).

10 Voir remarque de Delarue & Tenèze (1997, p. 47) et Delarue (1953, p. 102-103).

11 *Ibid.*, citant le Conseil économique et social.

12 Dans sa première version, le narrateur parle d'un départ du diable en flammes, motif narratif connu (« Le diable qui disparaît en flammes dans les airs »). Quant à l'être fantastique ou au diable qui crache des flammes, il s'agit également d'un motif narratif repéré dans un récit fantastique de Saint-Martin-de-Belleville (enquête Henriquet), et de façon plus allégorique

(des rubans multicolores sortant de la bouche) dans un autre de Naves-Tarentaise (Joisten, 2009, p. 325).

13 Notons que ces deux couleurs sont symboliques : est le motif 7142. *Symbolic color: withe* [pureté de l'âme chrétienne] et le rouge, le motif Z141. *Symbolic color: red* [évoquant les flammes de l'enfer...].

14 Village d'origine du narrateur, commune de La Côte-d'Aime.

15 Vallée qui monte en direction des chalets d'Aval ; et plus haut que ceux de La Balme (carte I.G.N.).

16 Terme dialectal désignant le petit rameau porté à l'église par les enfants lors de la fête des Rameaux.

17 Patronymes locaux.

18 Usage du pronom relatif « que » dans le sens de « dans lequel ».

19 Aux Avanchers, on associe le toponyme « Fey » aux fées, comme à Cléry et sans doute ailleurs. Une autre étymologie populaire revient également entre les fées et les chèvres ou brebis : voir Bessat (2002, § 5.1., p. 90-95).

20 Un village de la commune des Chapelles.

21 Allusion du narrateur au fameux incendie de forêt causé par les hommes pour se débarrasser des *fayôtes*.

22 Langage dialectal : Que des flammes ! Que des flammes !

23 Terme utilisé dans le sens de « misérable » et « primitif » ? Le sens du mot n'est pas clair ici. Il semble que le narrateur veut parler d'un peuple ayant des tares héréditaires, vu le caractère endogamique qu'il lui attribue.

24 Commune non loin de La Côte-d'Aime et limitrophe à Valezan.

25 Régionalisme : un clapier est « un endroit où il y a des pierres, des rochers, qui est couvert d'éboulis, d'amas de pierres » (Gagny, 1993, p. 46).

26 Commune de Tarentaise située dans la vallée de Bozel, où réside le narrateur.

27 Femmes sauvages : des êtres fantastiques que Simone Dravet Hyver-Besson signale dans l'un de ses ouvrages : *Une fugue au village. Na disparichon. Éditions français Patois. Récit des années 1900 dans un village de Tarentaise*, Copifac, Chambéry, 1999, p. 191.

28 Plassiard. Prêtre intéressé par l'histoire locale, également poète. Ses manuscrits sont déposés aux Archives diocésaines de Tarentaise (Moûtiers).

29 Seau en bois servant à la traite.

- 30 Voler.
- 31 Cette plante contient la saponine (glucide moussant).
- 32 Régionalisme : amas de cailloux ramassés dans un champ.
- 33 Transcription approximative du toponyme qui demande vérification.
- 34 Variante de *murger*.
- 35 Terme utilisé dans le sens de « misérable ».
- 36 Rivière.
- 37 Chef-lieu de canton.
- 38 Langage dialectal : Les Chambrettes.
- 39 Villages de La Côte-d'Aime.
- 40 Une femme résidant à La Côte-d'Aime.
- 41 Commune de Haute-Tarentaise limitrophe à La Côte-d'Aime.
- 42 En direction du Beaufortain.
- 43 Commune du Beaufortain.
- 44 Commune de Haute-Tarentaise avant Val d'Isère et le col de l'Iseran.
- 45 Nom de la station de sports d'hiver de la commune de La Perrière.
- 46 Il existe tout un cycle narratif légendaire sur l'origine du peuplement de Tignes.
- 47 Les fruitiers suisses ont eu un rôle dans l'industrie laitière, en particulier dans le Beaufortain et la Tarentaise, et la tradition orale les a souvent associés à la magie.
- 48 Crème prélevée avec une *poche* à effleurer.
- 49 Un accompagnant de l'enquêteur.
- 50 Adverbe post-verbal d'insistance : encore une fois.

AUTHOR

Stéphane Henriquet

Chercheur indépendant en histoire et patrimoine régional immatériel, secrétaire de la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie (Chambéry)

La Villemarqué et les chants arthuriens du *Barzaz-Breiz* : entre revendications des collectes et recours à l’imaginaire

La Villemarqué and the Arthurian Songs in the Barzaz-Breiz

Goulven Péron

DOI : 10.35562/iris.1055

Copyright

All rights reserved

ABSTRACTS

Français

Le vicomte Théodore Hersart de La Villemarqué a longtemps été accusé d’avoir inventé de toutes pièces les chansons arthuriennes qui apparaissent dans son recueil de chants populaires de la Bretagne, le *Barzaz-Breiz*. Cet article tente de mettre en évidence les restaurations effectuées par le collecteur sur ces chants arthuriens et de montrer le rôle joué par certains pourvoyeurs de « chansons nouvelles ».

English

Viscount Théodore Hersart de La Villemarqué was accused of fabricating the Arthurian songs collected in his *Barzaz-Breiz*, the first famous collection of popular songs from Brittany published in the 19th century. This paper aims to demonstrate how the editor actually rewrote the texts and to shed some light on La Villemarqué’s relationships with the persons who gave him access to these “new songs”.

INDEX

Mots-clés

chansons populaires, folklore oral, Bretagne, XIXe siècle, Moyen Âge

Keywords

popular songs, oral folklore, Brittany, 19th century, Middle Ages

OUTLINE

L’invention d’une histoire populaire fantasmée

Les sources de La Villemarqué, entre paysans analphabètes, textes médiévaux et publications savantes
Sur la provenance des chants suspects de l'édition de 1845
Conclusion

TEXT

- 1 En faisant paraître, en 1867, une nouvelle édition de ses *Chants populaires de la Bretagne*, le Barzaz-Breiz, le jeune vicomte Théodore Hersart de La Villemarqué ne se doutait probablement pas que cette action, anodine en apparence, allait subitement libérer la parole, longtemps restée souterraine, de ses nombreux contradicteurs. Le débat allait essentiellement porter sur l'authenticité des chansons du recueil, particulièrement celles qui se rapportaient à des événements historiques anciens et que La Villemarqué jugeait contemporaines des faits relatés. Il est vrai qu'au fil des éditions le collecteur cornouaillais avait inséré, parmi les complaints rappelant la mémoire des anciens souverains bretons historiquement attestés, des chants se rapportant à Arthur, Merlin, Perceval et Tristan, des noms célèbres qui allaient grandement contribuer à la popularité du Barzaz, mais aussi accen-tuer fortement les soupçons d'une possible mystification. Ces chants allaient rapidement être classés parmi les plus suspects du recueil, autant du point de vue de leur existence au sein du peuple que de leur ancienneté, question double à laquelle les carnets de collecte de La Villemarqué n'ont pas permis de répondre. Cent cinquante ans après le début de la querelle, on peut donc toujours se demander si ces « chants arthuriens », appelons-les ainsi, ont pu être recueillis, comme l'affirmait La Villemarqué, de la bouche de paysans analpha-bètes qui ne faisaient que répéter, sans en comprendre toujours le sens, des vers composés des siècles auparavant. Si tel n'est pas le cas, il s'agira de mettre en évidence l'exploitation des imaginaires liés à un monde paysan idéalisé et une transmission orale et populaire d'une histoire nationale parallèle.

L'invention d'une histoire populaire fantasmée

- 2 L'ouverture, en 1964, des archives du vicomte Théodore Hersart de La Villemarqué (1815-1895) et l'analyse du premier des trois carnets de collecte par Donatien Laurent avaient permis de confirmer que l'auteur du *Barzaz-Breiz* connaissait le breton depuis son enfance et qu'il avait utilisé cette connaissance de la langue pour noter les chansons populaires des environs du manoir familial de Nizon (Finistère) dès le début des années 1830 (Laurent, 1989, p. 35). Les archives se montraient aussi très éclairantes sur la gestation de l'édition de 1839 du recueil, en confirmant notamment le travail de restauration, pour ne pas dire plus, effectué par le collecteur sur des chants que les spécialistes considéraient depuis longtemps, et avec raison, comme fortement remaniés. Mais toute la brume autour du recueil n'en était pas pour autant dissipée, ce qui incita Donatien Laurent à faire, au vu de la réception un peu trop enthousiaste de sa thèse, une nécessaire mise au point (Laurent, 1974, p. 173-174). Car, s'il ne faisait plus de doute que La Villemarqué avait bien recueilli l'essentiel de la matière de la première édition du *Barzaz-Breiz* auprès de chanteurs populaires — notamment un chant sur Merlin (*Merlin-Barde*) et un chant rappelant le rôle du roi Arthur dans la légende de saint Efflam —, les archives n'apportaient pas d'information sur les pièces les plus suspectes des éditions de 1845 et de 1867, parmi lesquelles citons la *Marche d'Arthur*, *Merlin-Devin*, et les chants supposés, selon La Villemarqué, avoir servi de modèles aux romanciers médiévaux : les fragments arthuriens relatifs au chevalier Lez-Breiz, héros présenté comme le prototype de Perceval, et le *Prisonnier de guerre* où se voyait un personnage nommé Bran sensé être le modèle direct du chevalier Tristan.
- 3 Rappelons ici qu'en entreprenant son ouvrage, La Villemarqué visait plusieurs buts dont, paradoxalement, le moindre semble avoir été de sauver de l'oubli des chants en voie de disparition. Sa préoccupation première fut même sans doute d'ordre littéraire. Amoureux des lettres, s'essayant très tôt à la versification et désireux de s'atteler à produire une œuvre poétique¹, notre jeune auteur trouvait dans la traduction des chants populaires bretons un sujet qui était porteur

d'un idéal romantique au moment où la capitale acclamait les *Poésies d'Ossian*, les écrits de Lamartine, Victor Hugo et George Sand, les souvenirs bretons de Chateaubriand, les descriptions pastorales d'Auguste Brizeux ou le pathos d'un Émile Souvestre, témoin de la disparition des « derniers Bretons ».

- 4 Mais les chants du *Barzaz* étaient aussi mis au service de causes moins égocentrées, comme lorsque la plume de l'auteur s'évertuait à idéaliser un monde paysan détenteur d'un patrimoine oral conséquent dont l'intérêt historique et les qualités esthétiques mettaient à mal bien des préjugés.
- 5 Le recueil trahissait aussi les intérêts politiques du collecteur en se faisant le véhicule des idées conservatrices d'une noblesse nostalgique de l'Ancien Régime. Au sortir d'une révolution qui avait profondément transformé la société, l'auteur rappelait aussi le souvenir des « libertés bretonnes », mais d'une façon plus subtile que dans ses premiers écrits où il fustigeait l'ingratitude de la France et pleurait sur le sort de ses compatriotes bretons « asservis à la France, et privés de la liberté » (1836a, p. 267). La publication de chants aux paroles anti-françaises permettait désormais à notre collecteur de se présenter en simple commentateur, témoin distant de la colère supposée du peuple à l'égard des Français, mais aussi des Anglais et mêmes de certains Bretons, comme ces propriétaires terriens d'origine roturière que l'auteur appelait dédaigneusement les « nouveaux maîtres ». Cette nostalgie ne s'arrêtait d'ailleurs pas aux libertés perdues puisqu'elle concernait aussi le déclin de la foi autrefois toute puissante, ainsi que le souvenir du seigneur-propriétaire paternaliste et du paysan acceptant docilement sa condition.
- 6 Si, pour les chanteurs, l'importance d'un chant se mesurait au degré de vérité supposé de ses paroles, pour un La Villemarqué désireux d'offrir à son pays une histoire idéalisée à partir de fragments de poésies populaires, l'utilité primait avant tout, ce qui justifiait les choix sélectifs et les nombreux remaniements effectués sur les chansons finalement retenues. La place donnée à l'épopée arthurienne dans ce *magnum opus* n'était pas négligeable et l'introduction du recueil se clôturait d'ailleurs sur cette exclamation démonstrative des espérances politiques et culturelles de l'auteur : « Arthur n'est pas encore mort ! » (1839, p. LXXVIII) Mettre en avant l'aspect messianique

du roi breton, c'était laisser imaginer que le retour du roi allait un jour permettre la restauration du catholicisme triomphant et des libertés perdues.

- 7 Selon Francis Gourvil, ce fut la lecture de l'ouvrage de l'abbé de La Rue, *Recherches sur les bardes* (La Rue [de], 1834), qui décida La Villemarqué à étudier les traditions celtiques et la matière arthurienne. Le 11 décembre 1834, le jeune homme écrivait en effet à l'abbé pour s'enquérir des méthodes à employer pour mener à bien son étude. Et l'abbé répondait quelques jours plus tard : « Ne me demandez pas des guides pour votre travail, je n'en connais pas. C'est le hasard qui dans mes longues recherches m'a fourni toutes les notions que vous trouverez dans mon dernier ouvrage. » (La Villemarqué, désormais Lav., 1926, p. 68). Loin de décourager notre jeune Breton, cette lettre allait le déterminer à explorer ce qui lui apparaissait comme un territoire non encore défriché. Après deux premiers travaux consacrés au poète Auguste Brizeux et aux traditions bardiques dans lesquels il parvenait déjà à glisser quelques allusions arthuriennes (1836a, p. 166 et suiv.), le jeune chercheur annonçait, en juillet 1836, dans *L'Écho de la Jeune France*, la publication d'une série d'articles sur les « poètes-romanciers de la France au Moyen Âge », dans lesquels, prévenait-il, il allait être question des « hauts faits d'Arthur, de Tristan, de Lancelot, d'Yvain et de tous les chevaliers bretons » (1836b, p. 62). Ce projet débutait dès le mois de décembre et s'ouvrait par l'étude du « Cycle breton » (1836b, p. 364)².
- 8 Bien évidemment, lorsque débuta ce que l'on allait appeler « la querelle du Barzaz-Breiz », cette connaissance du monde celtique, rare en France à l'époque³, devint vite un argument à charge. Qui mieux qu'un collecteur expérimenté et spécialiste de la matière arthurienne, maîtrisant la langue bretonne et la littérature galloise, pouvait avoir inventé ces chants arthuriens ? Ce fut la conclusion de Francis Gourvil dans sa thèse sur La Villemarqué :

Vraisemblablement fixé dès la fin de 1842 quant à l'inutilité de ses efforts sur le terrain des recherches, il dut suspendre celles-ci à ce moment, trouvant plus expéditif de composer sur certaines données des pièces supposées avoir existé mais devenues introuvables.
(Gourvil, 1959, p. 103)

- 9 Les collecteurs partis sur les traces de La Villemarqué n'avaient d'ailleurs pas tardé à affirmer que les personnages arthuriens étaient inconnus en Bretagne en dehors des cercles lettrés. « Je parle d'expérience, écrivait Anatole Le Braz en 1894. Les noms de Pérédur, de Tristan le Léonnais n'évoquent dans nos campagnes aucun souvenir. » Et le verdict était le même pour les Merlin, Arthur et Galehaut : « Pas un poème populaire qui leur soit consacré. » (Le Braz, 1894, p. 79) En septembre 1867, dans une lettre à Ernest Renan, un autre collecteur, François-Marie Luzel confirmait déjà n'avoir jamais pu collecter de traditions sur Merlin ou Arthur : « Depuis plus de vingt ans que je recueille des poésies populaires de tous les côtés, je n'ai jamais rencontré un couplet, un vers de ces chants ; pas même les noms des personnages qui en sont les sujets. » (Gourvil, 1959, p. 184) Pour Luzel, Le Braz, et d'autres collecteurs comme René-François Le Men ou Prosper Proux, les chants les plus fameux du *Barzaz-Breiz* étaient le produit du génie inventif de La Villemarqué. Aux attaques et aux incitations à se justifier, le vicomte répondit par un surprenant silence rapidement interprété comme un aveu de culpabilité.
- 10 Les reproches n'étaient pas, il est vrai, tous infondés et certaines initiatives de l'auteur semblaient indéfendables. Rappelons que l'un des deux nouveaux chants consacrés à Merlin apparus dans l'édition de 1867 ne mentionnait même pas le nom de l'Enchanteur : celui-ci n'apparaissait que dans le titre, *Merlin au berceau / Marzinn enn he gavel* (Lav., 1867, p. 57)⁴. Le collecteur avait juste reconnu Merlin dans ce nourrisson qui, à peine né, se mettait à rire et à parler à sa mère, et s'était contenté de ce rapprochement pour ajouter, non sans désinvolture, le nom de l'Enchanteur dans le titre de la berceuse.
- 11 Grâce aux archives de La Villemarqué, on peut aussi reconstituer le travail effectué sur le texte du chant *Merlin-Barde* avant sa publication dans l'édition de 1839. Ce chant remarquable raconte l'histoire d'un jeune homme qui obtient la main de Linor, la fille du roi, en réussissant trois exploits aux dépens de Merlin. Il dérobe, en guise de première épreuve, la harpe de l'Enchanteur, puis il vole son anneau et parvient enfin, avec l'aide de sa mère, qui apparaît dans le récit comme une sorcière, à le capturer et à le livrer au roi. Au sujet des 252 vers conservés dans le premier carnet de collecte, Donatien Laurent écrit :

Leur analyse attentive, tant externe qu'interne, la façon dont La Villemarqué en a repris les éléments pour faire son *Merlin-Barde*, supprimant les redites, simplifiant les passages obscurs, corrigeant les noms propres, tout indique qu'il s'agit d'un texte authentique. (1974, p. 219 ; 1989, p. 285)

- 12 La comparaison entre le texte noté sous la dictée et celui publié met en évidence de nombreux arrangements. Le nom du héros, « Rafellik » (1989, p. 240), disparaît ainsi de la version imprimée, et la scène très curieuse montrant Merlin conduit à Quimper, dans une charrette tirée par un cheval noir et un cheval blanc, subit le même sort. Quant à la mention même de Quimper, elle devient introuvable alors que l'auteur ne méconnaissait pas son importance dans les romans médiévaux⁵. Entre l'édition de 1839 et celle de 1845, le chant est à un nouveau soumis à un toilettage assez important. Au-delà des corrections typographiques et de la prise en compte de règles d'écriture nouvelles, c'est le nom même du barde qui est modifié. Noté « Melin » sur le carnet de collecte, l'édition de 1839 utilise la graphie « Merlin ». Mais en 1845, le texte du chant porte désormais « Marzin », forme jugée par La Villemarqué plus proche de celle du héros gallois Myrddin, tout cela afin de donner à la forme l'âge supposé du fond, et de supprimer toute adhérence aux romans français.

- 13 Cette retouche, loin d'être neutre, s'explique peut-être par la « découverte » du nom de Merlin, sous la forme *Marzin*, dans un autre chant intitulé *Les Séries / Ar Rannou*. Il ne s'agit que d'une courte mention pour le moins obscure que nous retranscrivons ici :

Teir rouantelez Varzin : / Trois royaume de Merzin (Merlin)
Frouez melen ha bleun lirzin ; / Fruits d'or, fleurs brillantes
Bugaligou o c'hoarzin / Petits enfants qui rient. (Lav., 1845, I, p. 4-5)

- 14 Il faut cependant constater ici que la lecture du nom *Marzin* est très problématique puisque d'autres variantes recueillies entre 1850 et nos jours⁶ donnent pour le premier vers : « *Ter rouanes er mendi* », « *Ter rouanez zemendi* », « *Ter gentifarinn* », « *Ter gentefarzinn* », « *Peder zatefarsin* » ou encore « *Peder zadefarin* ». Ce vers est donc sujet à interpréta-

tions, et l'interprétation faite par La Villemarqué, suivie de la diffusion de la forme *Marzin* dans tous les chants en breton du recueil, au nom de la cohérence générale mais au détriment de la parole du chanteur, est une démonstration claire de la propension de l'auteur à retravailler systématiquement le matériau collecté en fonction de ses propres théories.

Les sources de La Villemarqué, entre paysans analphabètes, textes médiévaux et publica- tions savantes

- 15 « J'avais tant de fois, dans mon enfance, entendu parler de Merlin... » : c'est par ces mots qu'en 1837, deux ans avant la parution du *Barzaz-Breiz*, La Villemarqué laissait adroitement entendre aux lecteurs de la *Revue de Paris* que Merlin restait un personnage bien connu des Bretons (Lav., 1837, p. 45). La popularité du fameux devin devait être surtout notable chez les lettrés des manoirs et des maisons bourgeoises dont les bibliothèques avaient eu la chance de pouvoir se garnir des quelques ouvrages qui permettaient à l'époque de se familiariser avec les épisodes les plus connus de la légende arthurienne, comme les chroniques de Bretagne, les articles de la *Bibliothèque universelle des romans* des années 1770-1780, ou les poèmes sur les *Chevaliers de la Table Ronde* de Creuzé de Lesser.
- 16 Dans la biographie qu'il consacrait à son père en 1908, Pierre de La Villemarqué prenait soin de souligner que l'auteur du *Barzaz-Breiz* avait été très tôt initié au légendaire arthurien (1908, p. 15), et il n'y a pas lieu de s'étonner que le collecteur ait cherché et même trouvé des chants consacrés à Merlin et Arthur. Outre le *Merlin-Barde* / *Marzin-Barz* dont on retrouve un long fragment dans les carnets de collecte, il ne fait pas de doute que la matière du chant religieux à la gloire de saint Efflam, et où apparaît Arthur, a bien été recueillie. Dans ce chant intitulé *Légende de saint Efflam* / *Buhez sant Efflam*, publié dès 1839, saint Efflam rencontre le roi Arthur alors que ce dernier est aux prises avec un terrifiant dragon. Arthur, déshydraté et sur le point de faillir, demande l'aide d'Efflam. Ce

dernier fait alors jaillir une source qui désaltère le roi. Revigoré, Arthur se jette sur le dragon et le tue (Lav., 1839, p. 415-417). La Ville-marqué disait tenir cette pièce d'« un paysan de la paroisse de Ploestin, en Tréguier » (Lav., 1842, p. 316). L'existence d'un tel chant au ^{xix}^e siècle dans les environs de Plestin-les-Grèves (Côtes-d'Armor) ne pose pas de problème particulier. Anatole Le Braz devait d'ailleurs lui-même en recueillir une variante auprès d'une femme de Plumilliau, dans le canton de Plestin. Notons aussi que la tradition concernant Arthur et Efflam à Plestin a été ravivée à différentes époques. Elle était déjà connue à la fin du ^{xii}^e siècle, comme l'atteste la *Vie latine* de saint Efflam, et Albert Le Grand nous en offrait un résumé au ^{xvii}^e siècle dans sa *Vie des saints de Bretagne*. Un seul élément paraît douteux dans la pièce du *Barzaz* : traditionnellement, c'est saint Efflam, et non Arthur, qui par une simple prière vient à bout de la bête. Il est d'ailleurs notable que dans une variante de ce chant arthurien que l'on trouve dans le premier carnet de collecte sous le titre *Buhe ann ot. st Efflam*, c'est bien Efflam et non Arthur qui achève la bête (Laurent, 1989, p. 168).

- 17 Au-delà des chants existant réellement dans la tradition, notre auteur était susceptible d'exploiter des sources écrites. Dans ses articles de la *Revue de Paris* (1837 et 1841) et de *L'Écho de la Jeune France* (1836), dans la première édition du *Barzaz-Breiz* (1839), puis dans ses *Contes populaires des anciens Bretons* (1842), les références apparaissaient déjà nombreuses et variées. Au fil des pages, il citait ainsi les *Prophéties de Merlin* et la *Vita Merlini* de Geoffroy de Monmouth, l'*Histoire des Bretons*, le *Brut* de Wace et le *Roman de Rou*, les romans arthuriens de Chrétien de Troyes, Bérout, Thomas d'Angleterre, Manessier ou Wauchier de Denain, les poésies des troubadours, autant de textes auxquels il accédait souvent par la consultation directe des manuscrits médiévaux, mais aussi à travers des éditions récentes⁷. L'auteur faisait aussi référence aux travaux historiques menés des deux côtés de la Manche sur l'époque arthurienne, comme ceux de Sharon Turner, de l'abbé Delarue, de Claude-Charles Fauriel ou d'Augustin Thierry. Il exploitait enfin le *Brut y Brenhinedd*, le *Y Gododdin*, les *Mabinogion* et les fameuses *Triades*, des textes gallois pour la plupart empruntés aux travaux de Charlotte Guest et à *The Myvyrian Archaiology of Wales*, vaste collection de textes litté-

raires gallois du Moyen Âge rassemblés entre 1801 et 1807 par la Gwyneddigion Society.

- 18 L'analyse de certains chants supposés faux a suggéré l'utilisation de romans médiévaux français. En 1845, paraissaient en effet deux nouveaux fragments, insérés dans le cycle du chevalier Lez-Breiz, qui permettaient à La Villemarqué de souligner les ressemblances entre ce cycle « populaire » et le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Le premier fragment racontait la jeunesse de Lez-Breiz et sa rencontre avec un chevalier lors d'une chasse en forêt. Comme dans le roman de Chrétien, notre héros entreprenait de poser des questions sur les pièces d'équipement du chevalier et lui demandait, naïvement, s'il était né ainsi, tout en se réjouissant au passage que les biches des bois environnants ne fussent pas harnachées de la même manière. Le jeune homme, ne pensant alors plus qu'à devenir chevalier, se faisait indiquer la cour du comte de Quimper. Avant de partir, le jeune Lez-Breiz retournait voir sa mère qui, en apprenant la nouvelle de son départ prochain, tombait évanouie (Lav., 1845, I, p. 128-133). Le deuxième fragment évoquait le retour de Lez-Breiz au manoir familial quelques années plus tard, avec des détails très similaires à la scène du retour de Perceval dans la *Deuxième Continuation* (Lav., 1845, I, p. 134-139). Fort de sa découverte, La Villemarqué présentait désormais le *Lez-Breiz* comme la source du roman gallois *Peredur*, lui-même proposé comme ayant servi de modèle à Chrétien de Troyes. Cela revenait à donner une origine armoricaine au roman et à dater l'histoire du Perceval historique bien avant le ^{xii}^e siècle. Dans une autre chanson intitulée *Bran ou le Prisonnier de guerre*, le jeune héros prenait des aspects tristaniens :

La circonstance du déguisement que prend le messager de Bran pour traverser plus sûrement les pays étrangers, l'anneau d'or qu'il emporte et qui doit le faire reconnaître ; la perfidie de son geôlier, le pavillon noir, le pavillon blanc, tout cela a été emprunté à notre ballade par l'auteur du roman de Tristan. (Lav., 1845, I, p. 216)

- 19 Mais l'histoire de Tristan est trop connue pour qu'on ne suspecte pas ici un démarquage du roman médiéval, et il en est de même du *Lez-Breiz* dont la source ne peut être que Chrétien de Troyes. Mais si ces chants sont probablement des restitutions, ils ne doivent pas pour autant être automatiquement attribués à un La Villemarqué qui,

confronté à la réalité du terrain, aurait consolé ses espoirs déçus par l'écriture des pièces qu'il ne parvenait pas à dénicher. D'ailleurs, les paroles de la chanson de *Bran* ne trahissent pas une connaissance très étendue de la matière tristanienne. Quant à la rencontre avec le chevalier et le retour au manoir familial du *Lez-Breiz*, ils peuvent avoir été adaptés d'un imprimé de 1530, la *Tresplaisante et recreative hystoire de Perceval le Galloys*, dont la diffusion a été suffisante pour pouvoir servir de source d'inspiration à tout barde du ^{xix}^e siècle un peu érudit.

- 20 Selon Gourvil, la *Marche d'Arthur / Bale Arzur* était née de la plume inspirée d'un La Villemarqué qui l'aurait construite à partir de trois sources différentes : le deuxième chant de *Fingal*, l'*Hymne des Hussites* du Tchèque Hanka et le chant basque d'*Altabiçar* (Gourvil, 1959, p. 488-492). Cette *Marche d'Arthur*, composée de seulement trente-six vers, publiée pour la première fois dans le *Barzaz* de 1845, évoque l'apparition d'un Arthur fantomatique sur une montagne armoricaine. Dans l'argument introductif du chant, La Villemarqué dévoilait sa source avec une étonnante précision : « Je l'ai appris d'un vieux montagnard appelé Mikel Floc'h, de Leuhan, qui l'a souvent chanté, m'a-t-il dit, en marchant à l'ennemi, pendant les dernières guerres de l'Ouest. » (1845, I, p. 83) Malgré cette indication qui pouvait suffire à convaincre bien des lecteurs, le chant fut vite classé parmi les plus controversés. Gourvil n'avait d'ailleurs pas poussé très loin ses recherches pour retrouver la trace du chanteur Michel Floc'h dans les registres de Leuhan (Finistère). Dans sa thèse, il écrivait :

Les trois seuls Michel Floc'h relevés dans les registres locaux entre 1800 et 1870 sont morts respectivement en 1818, 1827 et 1828, c'est à dire dix à vingt ans avant que La Villemarqué ait eu la possibilité d'entrer en contact avec l'un d'eux. (Gourvil, 1959, p. 354)

- 21 Gourvil laissait ensuite au lecteur le soin de tirer la seule conclusion qui s'imposait : le chant, dont La Villemarqué prétendait avoir recueilli cinq variantes (Gourvil, p. 515), de même que le chanteur supposé l'avoir chanté, étaient tous les deux nés de l'imagination du collecteur. Le chant avait d'ailleurs suscité des doutes publics dès 1854 sous la forme de plusieurs questions ouvertement posées par Ernest Renan dans la *Revue des Deux Mondes* :

Le vieux chouan qui le lui récitait, et qui n'y comprenait rien, savait-il bien ce qu'il disait ? Le nom d'Arthur n'était-il pas de ceux qu'il estropiait ? L'oreille de M. de La Villemarqué ne s'est-elle pas prêtée complaisamment à entendre le nom qu'il désirait ? C'est du moins une base bien fragile pour asseoir une hypothèse aussi hardie, qu'un chant répété pendant mille ans par des paysans qui ne le comprennent pas. (Renan, 1854, p. 24)

- 22 Renan, mal renseigné à cette époque sur les processus parfois complexes de la transmission orale, ne pouvait se montrer trop virulent dans sa critique, mais il remarquait déjà avec raison que l'Arthur de la chanson était une ombre du passé, ce qui autorisait à placer le chant bien après l'époque supposée d'Arthur.

Sur la provenance des chants suspects de l'édition de 1845

- 23 Rien n'attise davantage le feu du doute que l'exception et la trop bonne fortune. En découvrant des chants rarissimes dont peu de chercheurs à part lui-même avaient entrevu l'existence, et surtout en restant le seul à en trouver les traces, le vicomte ne pouvait pas mieux suggérer le nom de leur créateur. Mais, si pour beaucoup de folkloristes la question était tranchée dès 1867, le collecteur cornouaillais allait continuer, en privé, d'assurer ses proches de l'authenticité des chants anciens, reconnaissant tout au plus quelques restaurations sur tous ces fragments de chansons qu'il avait dénichés dans les territoires les plus secrets, ces lieux éloignés, gardiens des traditions, et dont il soulignait déjà l'importance en 1836 :

La harpe des bardes a été brisée, leurs accens se sont égarés çà et là avec ses débris, et ce n'est plus que sur nos montagnes ou dans le fond de nos campagnes les plus reculées, qu'on en peut encore recueillir quelques-uns. (1836a, p. 267)

- 24 Cette remarque sur la montagne qu'on penserait influencée par les écrits de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, prend un tout autre sens lorsqu'on voit le folkloriste François-Marie Luzel, l'un des principaux contempteurs du *Barzaz-Breiz*, se décider enfin à quitter

les plaines de son Trégor natal pour suivre les traces de La Villemarqué dans les Montagnes Noires, et trouver, du premier coup pourrait-on dire, un conte sur Merlin. À peine avait-il mis les pieds dans le canton de Châteauneuf-du-Faou, qu'il se faisait en effet raconter par un laboureur nommé Jean Le Ny l'histoire de « Merlenn » capturé par une jeune femme déguisée en homme, et conduit prisonnier à la cour du roi dans un lit-cage tiré par quatre chevaux (Luzel, 1870, p. 133-134). À partir de ce jour, Luzel, qui n'avait jusqu'ici jamais entendu le nom de l'Enchanteur au sein du peuple, commença à recueillir de nombreuses variantes de cette histoire où le célèbre prisonnier était nommé, selon les conteurs, Merlig, Murlu, Erlinn ou encore Santirinn (Luzel, 1870, p. 134-135), et ressemblait fortement au Merlin de l'histoire de Grisandole dans le *Lancelot-Graal* (Walter, Berthelot et Freire-Nunes, 2001, p. 1226-1253).

- 25 La présence de Luzel dans le canton de Châteauneuf-du-Faou n'était pas un hasard. La Villemarqué disait y avoir recueilli, auprès de personnes analphabètes rappelons-le⁸, plusieurs chants qui allaient contribuer à nourrir le mythe arthurien de l'Armorique. La Villemarqué aurait ainsi obtenu les fragments arthuriens du Lez-Breiz auprès d'une « paysanne de la paroisse de Trégourez, nommée Naïk de Follezou » (Lav., 1845, I, p. 184), qu'il citait ailleurs sous le nom d'« Annik Rolland » (Lav., 1845, I, p. 353)⁹. Dans les années 1840, cette Anne Rolland vivait à Kerfinous, hameau de Trégourez, et travaillait avec son mari Jean Henry qui était meunier au moulin du Follezou¹⁰. C'est dans les environs, auprès d'un « chiffonnier des montagnes de Laz » (Lav., 1842, p. 316) que La Villemarqué disait avoir recueilli *Bran ou le Prisonnier de guerre*, ce chant qui offrait des ressemblances évidentes avec le roman de Tristan. Le canton englobe aussi la commune de Leuhan où vivait le chanteur supposé de la *Marche d'Arthur*. Nous avons montré il y a une dizaine d'années qu'il a bien existé un chouan du nom de Michel Floc'h, fils d'avocat, né le 9 novembre 1780 dans le hameau de Kerouant en Leuhan (Péron, 2006, p. 35). La Villemarqué attribuait au même chanteur une pièce intitulée *Le Cygne / An Alarc'h*¹¹. Notons que *Le Cygne* évoque une mystérieuse « Tour d'Armor », mention qui incite à attribuer au même personnage une chanson de facture similaire intitulée *La Tour d'Armor ou sainte Azenor*, variante ossianisée de la traditionnelle *Gwerz Santez Henori* (Lav., 1845, II, p. 425 et suiv.). Les archives de

justice mentionnent de plus parmi les comparses de Michel Floc'h un dénommé Louis Bourriquen, fils de notaire, demeurant à Trégourez, et que l'on identifie aisément au soldat de Cadoudal que La Villemarqué citait, sous le nom de « Loéiz Vourriken », comme étant le chanteur de deux autres chants controversés (Lav., 1845, I, p. 199). Les descriptions de vieux chouans, sauvages et taiseux, détenteurs de secrets et gardiens de la mémoire du pays¹², correspondent donc à une réalité concrète, mais leur existence attestée, si elle est susceptible d'appuyer la réalité d'une collecte, ne suffit pas, loin s'en faut, à prouver l'ancienneté des chants que La Villemarqué disait leur devoir. L'âpreté du décor que laissent deviner les paroles, les répétitions sur l'aridité des montagnes et le tumulte des flots, la force qui se dégage des cris de guerre, sont autant de motifs qui incitent, comme le suggérait d'ailleurs Gourvil, à nous intéresser aux poésies d'Ossian. Nous croyons d'ailleurs trouver dans une scène épique du quatrième chant de *Fingal*, publié en 1761 par James Macpherson, le passage qui a servi à bâtir la *Marche d'Arthur*. Les deux fragments débutent en effet par un appel au combat :

Fingal 4 : « Venez au combat, dit le roi, enfants du résonnant Selma ! Venez tuer des milliers d'ennemis ! Le fils de Comhal vous regardera¹³. »

Marche d'Arthur : « Allons au combat ! Allons parent, allons frère, Allons fils, allons père¹⁴ ! »

Cette harangue est suivie de l'apparition des fantômes des ancêtres sur la montagne :

Fingal 4 : « Ô vous, fantômes des héros décédés ! ô cavaliers de la tempête sur la montagne Cromla ! recevez dans la joie mes guerriers qui tombent, et portez-les jusqu'à vos collines¹⁵. »

Marche : « — Des cavaliers au sommet de la montagne. Des cavaliers qui passent montés sur des coursiers gris qui reniflent de froid ! [...] Arthur marche à leur tête au haut de la montagne¹⁶. »

Enfin vient la scène de la bataille, introduite par un procédé de rupture commun aux deux fragments :

Fingal 4 : « Telles étaient nos paroles lorsque la voix sourde de Gaul fut amplifiée par le vent. Il agitant haut l'épée de son père. Nous courions à la mort et aux blessures. »

Marche : « Il n'avait pas fini de parler, que le cri de guerre retentit d'un bout à l'autre des montagnes. — « Cœur pour œil, tête pour bras ! et mort pour blessure, dans la vallée comme sur la montagne ! »

- 26 Le cadre restreint de cet article ne permet pas une analyse plus étendue qui nécessiterait d'ailleurs un travail d'inventaire que nous n'avons pas jusqu'ici mené, mais au-delà des similitudes imputables au thème abordé — une guerre menée dans les montagnes —, les schémas généraux des deux chants se superposent un peu trop idéalement pour qu'on se borne à ne voir ici que le fruit du hasard. Ajoutons simplement que l'emprunt semble d'autant plus limpide que le début et la fin du chant IV de *Fingal* offrent des ressemblances avec, respectivement, l'introduction de la *Tour d'Armor*¹⁷ et la chanson du *Cygne*. Or, la *Marche d'Arthur* et ces deux pièces aux allures ossianiques sont apparues simultanément dans l'édition de 1845 du *Barzaz-Breiz*, et sont toutes les trois rattachées au même chanteur, Michel Floc'h, ancien chouan et fils d'un avocat de Leuhan.

Conclusion

- 27 « Le texte du *Barzaz-Breiz* n'est pas constitué de chants populaires commentés, mais bien d'idées illustrées par des chants » remarquait avec justesse Nelly Blanchard dans sa thèse publiée en 2006 (Blanchard, 2006, p. 28). Et il faut admettre que les chants arthuriens du recueil illustraient idéalement l'ancienneté de la matière arthurienne, et surtout l'origine bretonne de cette matière. L'auteur n'avait néanmoins pas eu besoin d'inventer tous ces chants. Ceux comme *Merlin-Barde* ou la *Légende de saint Eflamm* existaient déjà dans la tradition bretonne et n'allaient subir que quelques retouches. Quant à ceux de l'édition de 1845 du *Barzaz-Breiz*, et qui peuvent être vus comme des créations récentes inspirées de l'Ossian de Macpherson ou de textes arthuriens post-médiévaux, il ne semble pas qu'il faille les attribuer à notre collecteur. Les vastes connaissances de La Villemarqué l'ont

vite désigné, il est vrai, comme l'auteur naturel de ces chants jamais recueillis ailleurs, mais les textes publiés ne nécessitaient pas, loin de là, les connaissances de l'initiateur des études celtiques en France, et notre auteur ne semble d'ailleurs jamais être tombé sous le charme des poèmes gaéliques publiés par Macpherson. Dans l'édition de 1845, La Villemarqué mentionnait et localisait les chanteurs des pièces arthuriennes, donnant ainsi, croyons-nous, quelque preuve de sa bonne foi¹⁸, mais livrant aussi deux indices intéressants : d'une part, tous les nouveaux chants arthuriens de cette édition, auxquels il convient d'ajouter plusieurs autres non arthuriens mais écrits dans un style similaire, auraient été recueillis dans seulement trois paroisses limitrophes du canton de Châteauneuf-du-Faou (Finistère), toutes trois situées dans la même petite vallée ; d'autre part, les chanteurs de cette vallée, que le collecteur présentait audacieusement comme des paysans analphabètes, s'avèrent avoir appartenu à une population de fils de notaires et d'avocats, au sein de laquelle a très bien pu exister un compositeur prolifique. On pourrait même se demander si ce n'est pas l'image de cet érudit, pourvoyeur des inespérés chants nationaux de l'édition de 1845, qui hante les pensées de La Villemarqué le jour où, interrogé sur la genèse du *Barzaz-Breiz* par Paul Sébillot, il finit par avouer : « J'ai quelques fois été trompé. »

BIBLIOGRAPHY

ARBOIS DE JUBAINVILLE Henri (d'), 1867, « Le Catholicon de Jehan de Lagadeuc », *Revue critique d'histoire et littérature*, 23 novembre, p. 321-329.

BLANCHARD Nelly, 2006, *Barzaz-Breiz – Une fiction pour s'inventer*, Presses universitaires de Rennes.

BOIDRON Jean-Jacques, 1993, *Gousperou ar Raned ha gourspered Ar Rannou*, Rennes, Skridou Dastum.

BOUGET Hélène, 2016, « La matière de Bretagne et la littérature française médiévale de La Villemarqué », dans N. Blanchard et F. Postic (dir.), *Au-delà du Barzaz-Breiz, Théodore Hersart de La Villemarqué*, Brest, CRBC, p. 107-134.

GOURVIL Francis, 1959, *Théodore Hersart de La Villemarqué et le « Barzaz-Breiz »*, Rennes, Oberthur.

HERSART DE LA VILLEMARQUÉ Théodore, 1836a, « Brizeux », *L'Écho de la Jeune France*, t. IV, 15 février, p. 166-179 ; « Un débris de bardisme », *L'Écho de la Jeune France*, t. IV,

15 mars, p. 263-275.

HERSART DE LA VILLEMARQUÉ Théodore, 1836b, « Poètes romanciers de la France au Moyen Âge », *L'Écho de la Jeune France*, t. V, « Esquisse préliminaire », 1^{er} juillet, p. 51-62 ; « Cycle breton », 1^{er} décembre, p. 364-373.

HERSART DE LA VILLEMARQUÉ Théodore, 1837, « Visite au Tombeau de Merlin », *Revue de Paris*, vol. 40, p. 45-62.

HERSART DE LA VILLEMARQUÉ Théodore, 1839, *Barzas-Breiz. Chants populaires de la Bretagne*, 2 vol., Paris, Charpentier [rééd. 1845, renommé *Barzaz-Breiz*, 3^e éd., Paris, Delloye, 2 vol. ; rééd. 1867, 6^e éd., Paris, Didier et Cie, 1 vol.].

HERSART DE LA VILLEMARQUÉ Théodore, 1841, « Les poèmes gallois et les romans de la Table Ronde », *Revue de Paris*, p. 266-282 et 335-348.

HERSART DE LA VILLEMARQUÉ Théodore, 1842, *Contes populaires des anciens Bretons*, Paris, Coquebert, Paris, 2 vol.

HERSART DE LA VILLEMARQUÉ Théodore, 1847, *Dictionnaire français-breton de Le Gonidec*, Saint-Brieuc, L. Prud'homme.

HERSART DE LA VILLEMARQUÉ Théodore, 1861, *Myrdhinn ou l'Enchanteur Merlin*, Paris, Didier [rééd. 1862].

HERSART DE LA VILLEMARQUÉ Pierre, 1908, *La Villemarqué, sa vie & ses œuvres*, Vannes, Lafolye Frères [rééd. 1926, Paris, Honoré Champion].

IMPERIALI Christophe, 2008, *En quête de Perceval : étude sur un mythe littéraire*, thèse de doctorat en littérature comparée, Paris 4 / Université de Lausanne.

LA RUE Gervais (de), 1834, *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands*, Caen, Mancel, 3 vol.

LAUER Bernhard & LÖTNER Bärbel, 1991, « Jacob Grimm und Th. Hersart de La Villemarqué ein briefwechsel aus der frühzeit der modernen keltologie », *Jahrbuch der Brüder Grimm Gesellschaft*, Kassel, Brüder Grimm-Museum Kassel.

LAURENT Donatien, 1974, « Aux origines du Barzaz-Breiz : les premières collectes de La Villemarqué », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, t. CII, p. 173-221.

LAURENT Donatien, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz : la mémoire d'un peuple*, Douarnenez, Ar Men.

LE BRAZ Anatole, 1894, « La littérature bretonne », *La Plume*, n° 177, 1^{er} mars, p. 78-84.

LETOURNEUR Pierre, 1777, *Ossian, poésies galliques*, Paris, Musier.

LUZEL François-Marie, 1870, *Deuxième rapport sur une mission en Basse-Bretagne*, p. 125-147 (tiré à part).

LUZEL François-Marie, 1890, *Soniou Breiz-Izel : chansons populaires de Basse-Bretagne*, t. 1, Paris, Émile Bouillon, 335 p.

MACPHERSON James, 1807, *The Poems of Ossian*, Londres, Ellerton & Byworth.

PÉRON Goulven, 2006, « Les chanteurs de La Villemarqué », *Musique bretonne*, Revue de l'association Dastum, p. 30-36.

RENAN Ernest, 1854, « La poésie des races celtiques », *Revue des Deux Mondes*, Paris, J. Claye et Cie, 1^{er} février, p. 1-36 (tiré à part).

WALTER Philippe, BERTHELOT Anne & FREIRE-NUNES Irène, 2001, « Les Premiers faits du roi Arthur », *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, p. 807-1662.

NOTES

1 Et on sait avec quel succès. George Sand chantera les louanges du *Barzaz-Breiz*, évoquant « une publication qui est dans toutes les mains depuis plusieurs années » (*Promenades autour d'un village*, Paris, Michel-Lévy frères, 1866, p. 206), et s'étonnant que le *Barzaz-Breiz* n'ait pas fait une « révolution » dans la littérature française.

2 Parallèlement La Villemarqué se perfectionne dans l'étude de la langue bretonne qu'il parle depuis sa plus tendre enfance mais qu'il étudie désormais d'un point de vue linguistique, la comparant avec les autres langues celtiques et notamment le gallois, étudiant son évolution, affirmant même que cette évolution fut négligeable au cours des siècles et que le breton des paysans du ^{xix}^e siècle n'était guère différent de celui parlé par Merlin et le roi Arthur. Plus tard, il publiera une édition du *Dictionnaire français-breton de Le Gonidec* enrichi d'un « Essai sur la langue bretonne » (1847) et deviendra le correspondant principal de Jacob Grimm sur les questions de langue bretonne (Lauer & Plötner, 1991).

3 En 1867, D'Arbois de Jubainville rappelle « ce que [La Villemarqué] a fait pour les études celtiques, dont il a été si longtemps en France le représentant unique » (1867, p. 329). Sur le travail de pionnier de La Villemarqué, on pourra consulter les travaux de Christophe Imperiali (2008) et Hélène Bouget (2016).

4 Ce chant avait déjà été publié quelques années auparavant dans son ouvrage *Myrdhinn* (Lav., 1862, p. 11 et suiv. et 57 et suiv.).

5 Dans le *Lancelot-Graal*, le roi Arthur rencontre Lisanor, la fille du comte Sylvain de Campercorentin (Quimper-Corentin) et lui donne un enfant : Loholt (Walter, Berthelot & Freire-Nunes, 2001, p. 859). La Villemarqué préfère rapprocher la Linor du chant breton d'une improbable Aliénor fille du prince Budic, alors que le rapprochement entre Linor et Lisanor est assez saisissant.

6 Pour les variantes, voir notamment François-Marie Luzel (1890, I, p. 109) et Jean-Jacques Boidron (1993, p. 169 et 237).

7 La Villemarqué n'est pas scrupuleux au point de citer systématiquement ses sources, mais il dit utiliser le *Tristan* en trois volumes de Francisque Michel et cite le *Brut* d'après l'édition de Le Roux de Lincy.

8 « Ce que je puis affirmer, c'est qu'aucune d'elles ne savait lire, et que par conséquent pas une de leurs chansons n'avait été empruntée à des livres. » (Lav., 1867, p. iv-v)

9 Même si dans l'édition de 1867 La Villemarqué écrit que le « retour au manoir se chante à Plévin » (1867, p. 111), l'introduction des nouveaux fragments arthuriens n'est accompagnée, en 1845, que de la mention d'une seule nouvelle chanteuse : Anne Rolland.

10 À cette époque, le recteur de Trégourez n'était autre que Joachim Stanguennec, un ami de longue date des La Villemarqué. Homme cultivé qui écrivait des chansons à ses heures perdues, Stanguennec connaissait les chanteurs des environs et a donc pu aider notre collecteur à les rencontrer.

11 La Villemarqué disait tenir le chant d'un « compagnon de Tinténia et de Georges Cadoudal, nommé Mikel Floc'h, habitant du village de Kerc'hoant » (Lav., 1845, I, p. 379). La prononciation locale du nom de hameau de Kerouant, est proche de la forme bretonne Kerc'hoant donnée par La Villemarqué. Il s'agit du même personnage.

12 La Villemarqué évoquait ainsi « les vieillards, surtout ceux des montagnes, qui avaient fait partie des bandes armées du dernier siècle, et dont la mémoire, quand elle consent à s'ouvrir, est le répertoire national le plus riche qu'on puisse consulter » (Lav., 1867, p. iv-v).

13 Nous traduisons ici directement de l'anglais : « *Come to battle, said the king, ye children of echoing Selma! Come to the death of thousands! Comhal's son will see the fight.* » (Macpherson, 1807, p. 310)

14 « *Deomp d'ar gad ! Deomp, kar, deomp, breur, deomp, map, deomp, tad !* » (Lav., 1845, I, p. 85)

15 « *O ye ghosts of heroes dead! ye riders of the storm of Cromla! receive my falling people with joy, and bear them to your hills.* » (Macpherson, 1807, p. 310)

16 Cette apparition des ancêtres décédés est un classique de cette littérature. Le Tourneur l'évoque dans la préface de sa traduction des poésies d'Ossian : « Quand un Calédonien étoit sur le point d'exécuter quelques

grande entreprise, les ombres de ses pères descendoient de leurs nuages pour lui en prédire le bon ou le mauvais succès. » (1777, 1, p. 1) Cela fait bien sûr penser à l'argument de la *Marche d'Arthur* où La Villemarqué précise que « toutes les fois qu'une guerre se prépare, on voit, en signe avant-coureur, l'armée d'Arthur défiler à l'aube du jour au sommet des montagnes noires » (Lav., 1845, I, p. 83).

17 Au-delà des similitudes de style, les deux chants abordent le même thème en racontant l'arrivée de douze émissaires chez un homme fort accueillant afin de lui demander, au nom du héros, la main de sa fille. Dans les deux chants, l'homme accepte volontiers.

18 Anne Rolland, la chanteuse du *Lez-Breiz*, par exemple, ne décède qu'en juin 1866 à Trégourez, quelques mois seulement avant que Luzel ne se décide à venir enquêter sur les terres de La Villemarqué.

AUTHOR

Goulven Péron

Chercheur indépendant

Topiques. — L'imaginaire du corps
contemporain : une question
d'identité

Introduction. — L'imaginaire identitaire du corps contemporain

Alexandre Klein and Marianne Cloutier

Copyright

All rights reserved

TEXT

- 1 L'histoire de la civilisation occidentale peut être relue comme une histoire du corps, de ses images et des représentations (Vigarello, Courtine & Corbin, 2005-2006). Les corps héroïques d'Achille, d'Hercule ou de Persée côtoyaient dans l'Antiquité les corps fantasmés des divinités monstrueuses tels les Titans, le Sphinx ou même l'hermaphrodite du mythe platonicien (Prost & Wilgaux, 2006). Le Moyen Âge béatifia ensuite le corps souffrant d'un Christ dont les représentations devinrent omniprésentes. Il n'oublia pas de porter également attention aux corps les plus monstrueux, ces prodiges qui firent la célébrité d'Ambroise Paré notamment. Puis c'est à nouveau le corps qui marqua l'entrée de l'Europe dans la modernité : corps imagé de l'homme de Vitruve, corps magnifiés par les maîtres de la Renaissance ou encore corps décrit dans ses moindres détails par l'anatomie vésalienne (Mandressi, 2003). La volupté, la force, ou la tenue du corps humain devinrent ensuite des enjeux de la réorganisation sociale (Vigarello, 1993) que connu le Siècle des Lumières : exaltation des sens par les libertins (Jahan, 2006), valorisation de la force par l'armée napoléonienne, détermination de sa cartographie par les anatomopathologistes de l'École de Paris (Foucault, 1963). Ce fut ensuite le temps des corps hystériques où se lisait l'angoisse de la folie, des corps étrangers où s'inventèrent les fantasmes de la race, sans parler de ce corps social si bien dépeint par Zola ou Daumier. Le ^{xx}^e siècle vit finalement le corps s'insérer dans un spectre vaste de représentations à la fois connues et renouvelées : ce fut tout d'abord la guerre qui marqua le corps de son imaginaire de la souffrance et de la terreur, à travers le corps mutilé des Gueules cassées de la Première Guerre mondiale, ou les corps décharnés des prisonniers de camps de la mort. La révolution sexuelle, civile et sociale des

années 1960 afficha ensuite un corps nu, libre, vivant et dansant, avant que les années 1980 ne tentent de faire oublier les corps amaigris des séropositifs en valorisant les corps surgonflés des culturistes professionnels ou amateurs. La mise en culture du corps succéda finalement à son culte (Andrieu, 1994) et c'est comme objet d'affirmation identitaire que le corps fut investi par les habits, les tatouages, les implants, et les rêves de modifications totales. Aujourd'hui, c'est dans la technologie, dans l'hybridation de l'homme et de la machine que semblent se renouveler les images et les imaginaires d'un corps, dont les limites apparaissent de plus en plus insupportables à un individu, qualifié de postmoderne, toujours en quête de perfectionnement et de dépassement de soi.

- 2 Cette primauté anthropologique du corps dans la modernité (Le Breton, 1990), particulièrement réinvestie et détaillée au cours du ^{xx}^e siècle, marqua l'entrée de la corporéité dans un nouveau domaine de problématisation. Si les travaux sur le corps se multiplient en sociologie (Détrez, 2002 ; Duret & Roussel, 2005 ; Le Breton, 2012), anthropologie (Le Breton, 1990), histoire (Vigarelo, Courtine & Corbin, 2005-2006), philosophie (Andrieu, 2002 et 2010 ; Marzano, 2007), psychologie (Bruchon-Schweitzer, 1990) et épistémologie (Bayard, 1992 ; Andrieu, 2006), c'est que notre période contemporaine a fait du corps l'enjeu central du renouvellement des valeurs, de l'affirmation des repères, de la construction des liens sociaux. Elle a ainsi ancré profondément et de manière originale la question de l'identité dans la chair des corps. Dès 1934, Marcel Mauss mettait en lumière la culturalité de notre corps, cette appartenance culturelle, identitaire du corps humain qui faisait que les soldats français étaient incapables d'utiliser les pelles anglaises, tant les usages, les gestes associés aux outils façonnaient les corps individuels autant que le corps collectif. La Seconde Guerre mondiale ne fit rien de mieux, si ce n'est qu'elle l'inscrivit dans la souffrance la plus innommable : les corps du juif, du handicapé, du tzigane, ou de l'homosexuel se devaient, aux yeux du régime nazi, d'être annihilés tant ils portaient la marque identitaire de leur appartenance à une sous-race, à un groupe particulier, considéré comme dégénéré, moins du fait de leur biologie peut-être que de leurs mœurs et de leur culture. C'est donc tout naturellement que le corps fut investi, en réaction, de droits et d'éthique, qu'il fut repensé à l'aune d'une inaliénable identité,

celle de l'être humain, de l'Homme, au point de voir naître, suite au procès de Nuremberg, le premier code des usages (scientifiques) du corps à visée universelle. Ainsi était signé et signalé, pour notre contemporanéité, l'indissociable alliance du corps et de l'identité, ainsi fut constituée l'indétissable toile de notre réflexivité. S'interroger sur ce que nous sommes — individu, groupe, nation, espèce ou spécificité ontologique — nécessitait désormais de questionner ce maillage intime entre biologie et culture, entre matière et immatérialité, entre corps et identité. Ce à quoi se sont alors attachés nombre de penseurs au cours du ^{xx}e siècle¹, conscients que le corps était devenu le paradigme (identitaire) de notre modernité (Brohm, 1985).

- 3 Entre rêves, fantasmes, désirs et réalités, ce sont nos identités multiples qui semblent bien être aujourd'hui au cœur des regards que l'on porte sur le corps et des questions que nous lui posons. Le corps contemporain est en effet devenu le lieu d'interrogation privilégié de notre identité, tout comme l'identité s'est affirmée comme l'espace de problématisation primordiale de notre corporéité. Identité propre et singulière bien sûr (qui suis-je ? que puis-je, que dois-je faire de ce corps qui est le mien ?), mais identité sociale, collective et partagée également (qu'est-ce que cet amas de signification, ce palimpseste collectif que nous nommons « corps » ?). Non que l'association de l'identité à des questions corporelles soit nouvelle, tant les rites identitaires ont depuis l'aube de l'humanité mis en jeu et en scène les corps. Mais là où l'identité se donnait à même le corps — du jeune tatoué ou scarifié pour signifier son passage à l'âge adulte, ou du roi incarnant le visage et les valeurs d'une nation —, c'est désormais un point d'interrogation qui se dessine à même la peau. Le corps contemporain se qualifie comme un espace d'affirmation, certes, mais de quête, surtout, de l'identité. Notre culture occidentale contemporaine, marquée par la fin des grands récits (Lyotard, 1979) et un certain désenchantement du monde (Gauchet, 1985), se singularise par sa sourde inquiétude et sa profonde incertitude. Et c'est pour lutter contre cette réalité instable que le corps s'est vu investir, au cours du ^{xx}e siècle, comme le support de nos valeurs et de nos représentations, comme le marqueur même de notre humanité. L'imaginaire, où se joue, au moins autant que dans la rationalité, le sens de nos existences, s'est donc vu envahir par le corps. Du corps fantasmé au corps idéalisé, en passant par un corps mis en culture à l'aune de

rêves, d'idéologies et d'utopies, la corporéité a envahi l'imaginaire occidental contemporain, et ce principalement parce qu'il est l'un des lieux privilégiés de constitution de notre identité.

- 4 À l'aube de notre modernité, le philosophe Emmanuel Kant avait déjà mis en lumière le rôle épistémologique et ontologique de l'imagination comme faculté première conditionnant notre perception comme notre identité (Makowiak, 2009). D'une part, comme activité reproductrice des éléments du réel, elle permet la perception synthétique d'un ensemble (par exemple d'un paysage). D'autre part, comme activité productrice de formes à partir des éléments du réel, elle précède même notre perception. L'imagination est en effet le lieu de production des schèmes nécessaires à l'application de nos catégories de l'entendement au divers qui nous est donné empiriquement. Or, sans ces schèmes, le sujet ne pourrait unifier la diversité du monde dans un acte de saisie qui est production de sens, et par conséquent percevoir, tandis que l'individu ne pourrait pas non plus se saisir lui-même comme sujet (tant cette réflexivité passe par le monde). L'imagination est donc bien la condition de possibilité même de l'existence du sujet comme « moi » et par là même de la connaissance objective. Elle est le pilier de notre ontologie et de notre gnoséologie puisqu'elle est le lieu d'unification sensible et significative du divers empirique, d'identification des semblables et d'organisation du chaos mondain. Mais elle joue également un rôle épistémologique attendant à sa troisième caractéristique d'activité, non seulement reproductrice et productrice mais créative, c'est-à-dire sa capacité de production de fictions par l'organisation selon des formes inédites d'éléments empruntés au réel. En inventant ainsi des symboles, l'imagination ouvre la voie à une anticipation de l'avenir qui permet aux savants et aux penseurs, face à un phénomène nouveau, de produire des hypothèses qui sont sans lien avec le paradigme dominant et qui conduisent donc à sa remise en question. C'est ainsi que le philosophe Pascal put par exemple imaginer, sur la base de la théorie de Torricelli, l'expérimentation du puy de Dôme qui vérifie le renversement de la conception aristotélicienne du vide (Mazauric, 1998). De la caverne platonicienne au *Flatland* mathématique d'Ewind Abbot, en passant par l'état de nature rousseauiste ou le discours sur deux sciences nouvelles de Galilée (Stengers, 1995), les fictions imaginaires ont toujours permis le renouvellement de nos connaissances,

le dépassement des polémiques scientifiques et les changements de paradigmes. Comme le résume Christophe Bouriau, « notre juste appréhension du réel progresse grâce à l'imagination qui par ses audaces, par sa capacité de sortir des chemins habituels de pensée, nous fait découvrir de nouveaux rapports entre les phénomènes » (2003, p. 58). Il en est de même pour l'identité. En nous donnant à voir des identités possibles, l'imaginaire corporel contemporain dévoile autant de devenirs potentiels pour les êtres humains, et ce d'un point de vue tant individuel que collectif. Il contribue pleinement à l'avancée de nos connaissances comme à l'établissement de nos repères et valeurs futurs ; et c'est donc à ce titre qu'il convient de l'explorer, de le décrire et de l'analyser, de manière critique.

- 5 En effet, si « on comprend les figures par leur transfiguration », comme le soulignait Bachelard (1943, p. 13), décrire l'imaginaire n'est pas suffisant à l'exercice de la connaissance, encore faut-il s'engager dans une réflexion critique — que lui nommera psychanalyse — pour mettre en exergue la part de mythe des images premières de l'imagination, pour dévoiler la déformation² opérée par l'imagination sur les images fournies par la perception, et ainsi mesurer l'écart entre les représentations collectives et la réalité d'une pratique. Sans cette approche critique, on prend le risque de se laisser fasciner par l'imaginaire, dont l'une des caractéristiques, bien repérée par Michel Foucault dans sa lecture de Ludwig Binswanger, est d'être toujours de l'ordre de la solution (Foucault, 1954, p. 140-141). Se dessaisir de la puissance imagique de l'imaginaire est un premier pas, qui se doit d'être redoublé par un second, afin d'associer efficacement imaginaire et rationalité dans une épistémologie unitaire. Pour ce faire, Foucault nous propose d'opérer ce qu'il nomme une psychothérapie entendue comme la libération de l'imaginaire enclos dans l'image (*ibid.*, p. 144). Il s'agit de poursuivre le mouvement de l'imagination en dehors du rêve afin de le reprendre dans le labeur de l'expression qui donne un sens nouveau à la vérité et à la liberté (*ibid.*, p. 146). Car ce que Binswanger avait, selon lui, mis au jour dans son travail sur le rêve :

[...] c'est le moment fondamental où le mouvement de l'existence trouve le point décisif du partage entre les images où elle s'aliène dans une subjectivité pathologique et l'expression où elle s'accomplit dans une histoire objective. L'imaginaire, c'est le milieu, l'« élément »

de ce choix. On peut donc, en rejoignant au cœur de l'imagination la signification du rêve, restituer les formes fondamentales de l'existence, en manifester la liberté, en désigner le bonheur et le malheur. (*Ibid.*, p. 147)

- 6 Au mouvement critique bachelardien s'ajoute donc un mouvement productif foucaldien, seul moyen selon le philosophe de réaliser la véritable fonction poétique de l'imagination qu'est la méditation sur l'identité (*ibid.*, p. 144). Vaste programme de recherche qu'il convenait d'appliquer à l'imaginaire du corps contemporain pour en extraire le sens du rêve identitaire qui y est contenu, et ainsi remplacer notre représentation de l'humain constituée sur un sens *a priori* (et dont nous nous étonnons qu'il nous laisse souvent dans l'impasse de la symbolisation comme en témoigne les débats actuels sur le posthumain) par une identité humaine produite *a posteriori* d'une critique, autrement dit à partir d'un sens décrypté et non rêvé. C'est avec l'espoir de contribuer à l'engagement d'un tel chantier que nous avons réuni en 2011, au sein du 9^e Congrès international sur l'étude des rapports entre texte et image qui se tenait à Montréal et qui portait sur l'imaginaire, un panel intitulé « Des images du corps aux mots du sujet : L'immersion corporelle dans l'imaginaire contemporain³ ».
- 7 Partant du constat que l'imaginaire corporel contemporain avait pour spécificité de s'organiser, en partant de pratiques, d'usages et de représentations scientifiques ou artistiques concrétisant un corps nouveau, autour de la question identitaire, nous entendions l'interroger pour mieux le disséquer, et, selon la perspective foucaldienne, le critiquer. Comment se constitue l'imaginaire corporel contemporain ? Quelles images, représentations, discours ou pratiques favorise-t-il ? Comment participe-t-il de la production des identités singulières comme des identités collectives ? Que nous apprend-il donc du présent du corps, de la société et de nous-mêmes ? Quels recherches, méthodologies et modèles exigent-ils pour être explicités ? Comment modifient-ils les pratiques, notamment artistiques, des sujets contemporains ? Comment se transforment les catégories de reconnaissance de notre identité, individuelle et sociale, à l'aune de cet imaginaire renouvelé du corps ? Telles étaient certaines des questions qui nous animaient alors et qui organisèrent les communications présentées dans les quatre panels. Leur objectif était

d'engager une analyse pluridisciplinaire des discours et images impliqués et/ou développés autour des pratiques scientifiques et artistiques du corps qui permette de déterminer l'implication identitaire de l'imaginaire contemporain du corps, autant qu'elle en questionne le sens et la portée. Le présent dossier est un écho, lointain, de cette manifestation. Il rassemble en effet des textes de communications remaniés et réactualisés, auxquels viennent s'ajouter d'autres propos inédits, et vise le même objectif d'engagement d'une analyse critique et transdisciplinaire de l'imaginaire identitaire du corps contemporain.

- 8 Pour commencer, dans un article intitulé « Le corps contemporain : entre mutation et archétype », Véronique Costa et Claude Fintz, respectivement maître de conférences et professeur de littérature à l'Université Grenoble Alpes, nous offrent une mise en perspective globale de la question de l'imaginaire du corps contemporain. Après avoir rappelé la nature et la singularité de ce dernier, ils se proposent d'interroger la persistance, ou non, des anciens modèles anthropologiques en son sein. Autour de la question du posthumanisme, ils abordent pour ce faire le problème de la transformation de la conception traditionnelle de l'identité humaine sous le coup des avancées des sciences et des technologies. Soutenant une posture réservée à l'égard de ces mutations — se rangeant ainsi du côté de ceux qui voient en elles une forme regrettable d'adieu au corps —, ils proposent une réflexion inquiète, mais ouverte, sur les rêves de désincarnation qui semblent aujourd'hui habiter notre imaginaire et leur impact sur une humanité dont l'œuvre serait inscrite, selon eux, dans une inaliénable et primordiale corporéité. Dans son analyse du roman *Le Successeur de pierre* de Jean-Michel Truong, Tony Thorström, doctorant en littérature francophone à l'université d'Uppsala, revient ensuite sur ces interrogations, démontrant notamment que la volonté (posthumaniste) de désincarnation ne rime pas nécessairement avec l'abandon du corps. En effet, si le cyberspace dans lequel vivent principalement les protagonistes du roman invite à oublier son corps au profit de son avatar virtuel, Thorström montre bien, dans cet article intitulé « Vers une ontologie de l'émergence : processus de matérialisation et redistribution d'agentivité dans *Le Successeur de pierre* de Jean-Michel Truong », comment il met également en exergue la nécessité du corps, son impossible dépasse-

ment ou le constant rappel de son ineffaçable présence. Plus le corps semble nié, plus il est en fait central, au sein d'une agentivité (toujours corporelle donc) qui se réorganise, se réagence, se réinvente au contact du virtuel. C'est à une même lecture plurielle des interactions entre corps et technologies et de la problématique du posthumanisme qui y est associée, que Stéphanie Chifflet, docteure en littérature et enseignante à l'Université du Québec à Chicoutimi, invite dans son article « Mutation et création du corps humain ou les figures de la matrice ». En analysant la figure de la matrice convoquée dans les récits littéraires, philosophiques ou cinématographiques de la posthumanité, elle démontre en effet habilement la persistance des modèles et la reprise des représentations mythiques, nuancant ainsi les analyses qui entendraient ignorer les ponts toujours existants entre tradition et modernité pour mieux penser les changements en termes de rupture paradigmatique franche. Au contraire, et à l'instar de ce que concluaient Fintz et Costa, il semble bien que l'imaginaire contemporain du corps, s'il se nourrit de repères et d'éléments propres à notre contemporanéité, n'en est pas moins, pour autant, inscrit dans un ensemble de représentations et d'images qui ont parcouru, depuis des millénaires, les récits humains. La mise en récit des corps, même si elle se confronte aux éléments les plus avant-gardistes de notre contemporanéité, reste profondément attachée, influencée, marquée par un héritage mythique et parfois mythologique qui en nourrit l'originalité autant qu'il en assure l'inscription dans la continuité historique et anthropologique. C'est ce que constate à son tour, et pour finir, Hélène Barthelmebs-Raguin, docteure en littérature et professeure associée à l'université du Luxembourg, dans son article « Conquête d'identités composites : les hybridations corporelles et textuelles dans *L'Interdite* et *N'Zid* de Malika Mokeddem ». En interrogeant les figures hybrides du corps féminin, l'écrivaine algérienne Malika Mokeddem met en avant la nécessaire multiplicité des identités féminines autant que l'indépassable altérité à partir desquelles elles se constituent et se singularisent. Loin d'une conception essentialiste de l'identité, qui serait par exemple attachée à la biologie ou à la naturalité d'un corps, se fait ainsi jour un attachement identitaire en constante construction et redéfinition à l'aune d'un « corps-texte », support mouvant, changeant de l'identité des femmes comme de ses mises en récit. Là encore, l'hybridation des modèles est la règle dans un imaginaire

corporel fondé sur le métissage, l'altérité et la pluralité des influences. Cette réalité contemporaine, un corps qui n'est plus le support d'une identité unique, se retrouve finalement dans l'ensemble de ces textes.

- 9 Dans nos sociétés contemporaines, le corps n'est plus, comme le disait David Le Breton, « l'assignation à une identité intangible, l'incarnation irréductible du sujet, son être-au-monde, mais bien une construction, une instance de branchement, un terminal, un objet manipulable susceptible de maints appariements » (1999, p. 23-24). Il est désormais l'un des points à partir desquels se forge une identité humaine devenue plurielle, multiple, et inscrite dans un réseau de sens et de significations qui en requalifie constamment la forme comme la nature, la rendant nécessairement instable, temporelle, changeante. Si cette errance identitaire, qui qualifie notre contemporanéité et nourrit donc son imaginaire, peut apparaître régressive, inquiétante, voire négative à certains, force est de constater qu'elle est aussi, comme en témoigne les figures traditionnelles mythiques de l'errant, la source d'une diversité, d'une pluralité et d'une normativité qui qualifie l'identité humaine. Le fait que la « corporéité n'apparaît plus comme permanente » (Barthelmebs-Raguin) et que cela conduit à « une remise en question du moi monadique du sujet individuel » (Thorström) témoigne d'une reconceptualisation en cours de la notion d'identité qui permet enfin de reconnaître l'importance de l'altérité et de l'hybridation en son sein. C'est à la reconnaissance de cette avancée conceptuelle majeure, aux enjeux tant éthiques que politiques importants, que participe l'étude de l'imaginaire du corps contemporain qui est menée aujourd'hui dans le monde francophone comme ailleurs en Occident, et dont nous présentons ici quelques exemples de choix.
- 10 En invitant à réfléchir sur le statut du corps dans l'imaginaire contemporain et sur les enjeux identitaires qui s'y rattachent, depuis l'avènement d'une posthumanité avec ses avatars les plus décorporeisés jusqu'aux ré-élaborations imaginaires suscitées par l'acte chirurgical d'une transplantation rénale, les textes de ce dossier renouvellent le regard que nous portons sur le sujet occidental et sur les moyens de le décrire. C'est la porosité des frontières de l'humain qui est souvent mis en exergue dans ces réflexions qui portent toutes, finalement, sur le sujet corporel, sur le corps comme vecteur

d'interrogation de l'identité. C'est cette liminalité fondamentale, qualifiant apparemment les identités contemporaines, qui est mise en lumière, par différents biais, dans les pages qui suivent. En explorant une corporéité complexe, parce que toujours complexifiée par les enjeux identitaires pluriels qui la traversent et la façonnent, les travaux présentés ici rendent compte chacun à leur manière de la profonde mutation que connaît actuellement la notion d'identité humaine et dont les imaginaires du corps se font l'écho. Tous se rejoignent pour dire « l'impossibilité à énoncer le corps comme une entité complète et indivisible » (Barthelmebs-Raguin) et pour constater (et étudier) la reconfiguration de l'identité sous l'effet de l'hybridation du même et de l'autre (du féminin et du masculin, de l'homme et du logiciel, de l'organique et de l'inerte). Dans chacune de ces analyses, les principes d'unicité et de continuité autour desquels s'est longtemps articulée l'idée occidentale de l'identité apparaissent plus que jamais obsolètes, désormais dépassés, car incapables de rendre compte de la pluralité des existences corporelles, de la multiplicité des devenirs potentiels, de l'infinité des rêves identitaires dont l'imaginaire contemporain du corps se fait aujourd'hui le messager. Qu'on le souhaite ou qu'on le regrette, force est de constater que les anciennes représentations volent aujourd'hui en éclat, non forcément pour définitivement disparaître, mais pour se réinventer, se réorganiser, se réagencer, témoignant ainsi d'un glissement paradigmatique – dans ce qui a trait au corps et à l'identité – fait, ou en train de se faire, et qui devient chaque jour plus tangible dans nos imaginaires comme dans notre quotidien.

BIBLIOGRAPHY

ANDRIEU Bernard, 1994, *Les cultes du corps : éthique et sciences*, Paris, L'Harmattan.

ANDRIEU Bernard, 2002, *La nouvelle philosophie du corps*, Toulouse, Erès.

ANDRIEU Bernard, 2005, *À la recherche du corps. Épistémologie de la recherche française en SHS*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.

ANDRIEU Bernard, 2006, « Quelle épistémologie du corps ? », *Corps*, n° 1, p. 13-21.

ANDRIEU Bernard (dir.), 2010, *Philosophie du corps. Expérience, interactions et écologie corporelle*, Paris, Vrin.

- BACHELARD Gaston, 1943, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti.
- BAYARD Caroline, 1992, « Épistémologie du corps et postmodernité : de l'apocalypse de Baudrillard à l'*Einführung* de Maffesoli », *Sociologie et sociétés*, vol. 24, n° 1, p. 19-32.
- BOURIAU Christophe, 2003, *Qu'est-ce que l'imagination ?*, Paris, Vrin.
- BROHM Jean-Marie, 1985, « Le corps : un paradigme de la modernité ? », *Action et recherches sociales*, n° 1, p. 15-38.
- BRUCHON-SCHWEITZER Marion, 1990, *Une psychologie du corps*, Paris, PUF.
- DÉTREZ Christine, 2002, *La construction sociale du corps*, Paris, Points.
- DURET Pascal & ROUSSEL Peggy, 2005, *Le corps et ses sociologies*, Paris, Armand Colin.
- FINTZ Claude (dir.), 2000, *Les imaginaires du corps*, 2 vol., Paris, L'Harmattan.
- FINTZ Claude, 2008, *Les imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, L'Harmattan.
- FOUCAULT Michel, 1954, « Introduction », dans L. Biswanger, *Le Rêve et l'Existence*, Paris, Desclée de Brouwer, trad. fr. J. Verdeaux, *Dits et Écrits*, texte 1, vol. 1, p. 93-147.
- FOUCAULT Michel, 1963, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF.
- GAUCHET Marcel, 1985, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard.
- JAHAN Sébastien, 2006, *Le corps des Lumières. Émancipation de l'individu ou nouvelles servitudes ?*, Paris, Belin.
- LE BRETON David, 1990, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF.
- LE BRETON David, 1999, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié.
- LE BRETON David, 2012, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- LYOTARD Jean-François, 1979, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit.
- MAKOWIAK Alexandra, 2009, *Kant, l'imagination et la question de l'homme*, Paris, Jérôme Millon.
- MANDRESSI Rafael, 2003, *Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil.
- MARZANO Michela, 2007, *La philosophie du corps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- MAUSS Marcel, 1934, « Les techniques du corps », communication présentée à la Société française de psychologie le 17 mai 1934, publiée dans *Journal de Psychologie*, vol. XXXII, n° 3-4, 15 mars-15 avril 1936, p. 271-293.
- MAZAURIC Simone, 1998, *Pascal, Gassendi et le problème du vide*, Paris, PUF.

PROST Francis & WILGAUX Jérôme (dir.), 2006, *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

STENGERS Isabelle, 1995, *L'invention des sciences modernes*, Paris, Flammarion.

VIGARELLO Georges, 1993, *Le Sain et le malsain. Santé et mieux-être depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil.

VIGARELLO Georges, COURTINE Jean-Jacques & CORBIN Alain (dir.), 2005-2006, *Histoire du corps*, 3 vol., Paris, Seuil.

NOTES

1 Bernard Andrieu a cartographié en 2005 les recherches menées sur le corps en France (Andrieu, 2005).

2 « On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception. » (Bachelard, 1943, p. 5)

3 Dont le programme est accessible à l'adresse suivante : <<http://aierti-iawis-2011.uqam.ca/fr/3-des-images-du-corps-aux-mots-du-sujet-l-immersion-corporelle-dans-l-imaginaire-contemporain-body-s.html>>.

AUTHORS

Alexandre Klein

Université Laval (Québec)

Marianne Cloutier

Université de Montréal (Québec)

Le corps contemporain : entre mutation et archétype

Contemporary Body: Between Mutation and Archetype

Claude Fintz and Véronique Costa

DOI : 10.35562/iris.1070

Copyright

All rights reserved

ABSTRACTS

Français

Notre projet commun dans l'écriture de cet article consiste à présenter une réflexion sur l'imaginaire du corps contemporain afin de mettre ce dernier en perspective de recherches et de réflexions plurielles. Nous examinons d'abord le contexte général de l'imaginaire avant de détailler les liens ténus qu'il entretient avec la question du corps. Nous mettons ainsi en lumière l'imaginaire du corps et ses enjeux sociétaux, esthétiques et anthropologiques.

English

We aim in this paper to develop a brief epistemological survey about the imagination of the contemporary body and to underline the diversity of questions that are at stake in this issue. We first analyse the general epistemology of cultural imagination in order to detect its tenuous links with the questions raised by the body. It allows us to assess the specificities of the imagination of the contemporary body and their social, esthetic and anthropological impact in our cultures.

INDEX

Mots-clés

imaginaire, corps, société, anthropologie, cyborg, transhumanisme, intelligence artificielle

Keywords

imagination, body, society, anthropology, cyborg, transhumanism, artificial intelligence

OUTLINE

Imaginaire et imaginaires du corps

Le corps : une écriture à part entière

Les « techno-corps ». Une reconfiguration de l'identité par l'hybridation corporelle et la transmutation des corps

Le corps : une figure centrale de l'imaginaire

TEXT

- 1 L'imagination est un processus qui peut s'appréhender simultanément dans l'œuvre anthropologique, sociétale et esthétique. La base de cette imagination première nous paraît être la figure du corps, site d'une construction socio-imaginaire, réactualisée en permanence, en lien avec les époques, les peurs et les espérances humaines ; et les imaginaires du corps sont les épisodes multiples de ce récit en construction. Selon cette conception, le corps équivaldrait à une sorte de langue première, dont le discours est infini — puisque, comme dans toute langue, il existe une infinité de variations, à partir des structures fondamentales, des usages et des usagers de cette langue.
- 2 Du reste, les lieux où l'imaginaire du corps s'écrit (le discours esthétique, littéraire ou techno-scientifique) constituent le miroir où s'actualise son image. À travers ces « textes », ce sont non seulement les avatars de ce corps qui s'écrivent, mais également le rapport de l'homme à la question de l'identité et de l'altérité qui se joue. C'est aussi un champ privilégié où l'on peut observer comment s'articulent, dans l'atopie suspensive de l'imaginaire, les relations entre les différents discours que l'humain se tient à lui-même. Son œuvre anthropologique se réverbère dans l'œuvre du corps.
- 3 Ainsi, il est un lieu intermédiaire, une médiation essentielle de l'homme vers lui-même — à l'image de l'origine-qui-est-rupture, selon la conception que développe Daniel Sibony (2016) à propos de la question de l'entre-deux. En ce sens, à propos de la création d'une posthumanité qui anime notre contemporanéité, on peut se demander si on est en présence de l'émergence d'un nouveau texte,

échafaudé sur les mythologies antérieures, ou si ce dernier est construit en rupture face à ces mythologies.

- 4 C'est là l'interrogation centrale de cet article commun qui se propose d'aborder la question du corps dans l'imaginaire afin de présenter une réflexion sur la nature et sur l'évolution de l'imaginaire du corps contemporain. Pour ce faire, nous examinerons d'abord le contexte général de l'imaginaire et des imaginaires du corps, avant de détailler les liens ténus qui unissent le corps aux « textes » et à l'œuvre. Enfin, nous aborderons la figure des « techno-corps » afin d'insister sur l'importance de la question de l'identité au sein de l'imaginaire du corps contemporain. Nous pourrions ainsi tenter de statuer sur la rupture ou la continuité de l'image paradigmatique du corps, dans le contexte de sa (radicale ?) mutation contemporaine.

Imaginaire et imaginaires du corps

- 5 Avant de définir les imaginaires du corps, on peut se demander quelle est la perspective dans laquelle ces derniers viennent s'inscrire. Pour notre part, nous nous situons résolument dans l'univers théorique défini par Jean-Jacques Wunenburger (2011), qui nous rappelle l'importance et la pertinence de la notion d'imaginaire, puisque c'est par elle que nous construisons notre identité personnelle, que nous assurons une continuité à nos actions, que nous entrons en contact et en lien avec les autres, que nous construisons notre monde intime.
- 6 Si l'imaginaire relève de la psycho-sphère, il appartient à un plan intermédiaire entre la réalité concrète des sens et le monde abstrait de la raison qui constitue la substance de notre vie psychique. Ces images mentales, souvent matérialisées dans l'écriture ou la peinture, renvoient à la sphère charnelle (au sens que lui donne Maurice Merleau-Ponty) et sont inséparables d'états affectifs, de significations symboliques et de croyances. C'est en ce sens que la vie du corps, reconstruite par la psyché, objet à la fois d'images internes et sociétales, de désirs et de fantasmes, mais aussi véhicule de ce qu'Henry Corbin nomme un plan imaginal, impacte la vie psychique. Elle s'avère être un constituant fondamental de la dimension singulière et subjective — spécifiquement à travers les œuvres, ces interfaces de négo-

ciation entre les univers personnels et collectifs, susceptibles de construire, au sein des groupes humains, une dimension communautaire.

- 7 Jean-Jacques Wunenburger, envisageant les niveaux des imaginaires, en considère trois types, illustrés chacun par un verbe :
 - *imager* : l'imagerie, image documentaire qui duplique le monde pour le mémoriser, le connaître ou l'esthétiser ;
 - *imaginer* : l'imaginaire au sens strict, qui englobe des images comme substituts d'un réel absent ou inexistant, ouvrant sur-le-champ de l'irréel ;
 - *imaginaliser* : l'imaginal est une image surréelle, archétypique ou mythique ; corrélat de l'imagination créatrice, image épiphanique, elle est « un fait noétique ».
- 8 Ces trois spécifications concernent au premier chef les imaginaires du corps. Du reste, le philosophe (Wunenburger, 2002) distingue quatre îlots d'un archipel imaginaire du corps : une imagerie corporelle, un imaginal du corps, un imaginaire technique et un corps fantastique. Pour nous également, les imaginaires du corps relèvent à la fois de trois niveaux de l'imaginaire déployés ci-dessus et se redéclinent selon les quatre grandes thématiques énoncées ci-dessus – où peuvent être synthétisés les différents imaginaires du corps, émergeant dans des contextes multiples.
- 9 Les imaginaires du corps constituent donc un réservoir d'images socio-anthropologiques liées au corps. Plus spécifiquement, ils sont des représentations et des valeurs attachées à la corporéité, faisant du corps un espace à la fois symbolique et structurant des représentations. En outre, la corporéité comporte une dimension sociologique, qualifiée elle aussi d'« imaginaire » : c'est « l'hyperréel qui agit la vie sociale » (Maffesoli, 2000, p. 28), la dimension esthétique qui fait reliance entre les hommes d'une société. Les imaginaires du corps renvoient donc à un « partage du sensible », selon l'expression heureuse de Jacques Rancière, donnant de la société l'image d'un ensemble organique, sur le modèle du mouvement vital qui anime les créatures de chair.
- 10 À Grenoble, nous nous sommes longtemps intéressés à la définition et aux territoires du corps. À travers de nombreuses productions

scientifiques et durant une quinzaine d'années de travaux, tant individuels que collectifs, nous avons mené une réflexion sur les imaginaires du corps dans l'œuvre esthétique et sociale, puis sur le corps virtuel et, un peu plus tard, sur le métissage des corps. Par la suite, nous avons exploré les liens qui unissent le corps en chantier contemporain et le corps enchanté (Fintz, 2008). Enfin, plus récemment, Claude Fintz a réalisé une synthèse de cette réflexion dans *Le poème imaginable du corps de l'œuvre et de la société*¹.

- 11 Pour nous, le corps est le support d'un champ imaginaire ouvert, vecteur de communication sociale et esthétique. Il n'est pas assignable à ses limites physiques, et ses lieux sont multiples : objectif, subjectif, fantasmé (dans un entre-deux, tantôt singulier, tantôt collectif), voire le lieu d'une anatomie fantastique, il s'avère être un prisme où converge un ensemble de faisceaux qui sont l'expression de l'homme intégral — *Anthropos* —, dans ses variations historiques et culturelles.

- 12 Or, selon nous, le corps, à l'époque des technosciences, du transhumanisme et du cyborg, semble abîmé, attaqué, faisant muter radicalement le paradigme très puissant auquel il a donné naissance. Certains penseurs, comme le philosophe Dany Robert Dufour ou le collectif PMO (« Pièces et Main-d'œuvre »), critique vigoureux et rigoureux des nouvelles technologies et de leur idéologie, considèrent que le corps est l'ultime territoire investi par le capitalisme marchand, afin de le mettre en pièces, de l'augmenter et de le commercialiser. Dans ce contexte, il serait redéfini loin de l'image anthropologique qui a donné naissance à la plupart des évolutions sociétales, et qui ont fait du corps une des briques fondamentales de notre représentation de la réalité humaine. Le corps devient l'œuvre des ingénieurs des technosciences, support central des applications de leurs savoir et savoir-faire, en vue de construire un cyborg, où l'intelligence et l'imagination biologiques viendraient épouser l'intelligence artificielle, dans un univers sociétal transformé par les robots, et dans lequel le corps augmenté deviendrait rapidement une injonction sociale, voire une nécessité de survie.

- 13 De ce point de vue, une rupture radicale semble être engagée par rapport au paradigme anthropologique où le corps, adossé au pacte divin et sacré, était la mesure de toute chose — et de toute esthé-

tique, ainsi que le rappelle le nombre d'or. En effet, qu'y a-t-il de commun entre le corps souffrant, le corps que les ingénieurs biologistes manipulent et trafiquent, le sortant définitivement de la sphère biologique où il était confiné, et la chair communautaire de l'œuvre ? Le corps ultra-contemporain, qui récusé le corps organique comme étant obsolète, semble à David Le Breton être l'objet d'une nouvelle gnose (Le Breton, 1999). Serait-il en définitive un objet évanouissant, une pure potentialité ? Le support d'une recreation ou d'une réécriture démiurgique ? Désarticulant le lien, jusque-là nécessaire, entre la *res extensa* et la *res cogitans*, le corps paraît être une sorte de continuum qui articule l'épaisseur biologique à la dimension virtuelle, capable de médiatiser toutes écritures — sociales, technologiques et artistiques. Il se présente alors comme un texte en procès ; sa forme ultime serait définie par les évolutions sociétales, commerciales et scientifiques du présent et futur — et non plus par la pensée religieuse, la philosophie ou l'éthique.

- 14 Ce que nous nommons « corps » semble devenu un palimpseste, une œuvre collective et in-définitive, et l'écart se creuse entre un point de vue sacré (où il serait dessiné, de façon indéfectible et indélébile, à l'image de Dieu) et une réécriture, diachroniquement réalisée, selon une conception néoténique. Libéré du carcan originel du corps consacré, l'homme contemporain poursuit à son gré la construction de Dieu, dont il s'est réapproprié l'œuvre et dont il reconfigure le destin, selon une perspective aventureuse. Dans ce contexte, le corps, infiniment labile et à reconstruire, s'avère être une des œuvres majeures de l'humain postmoderne.
- 15 C'est pourquoi les imaginaires du corps, s'ils concernent le catalogue infini des motifs des figurations et défigurations, partielles ou globales, relatives à l'image du corps, renvoient aussi aux configurations imaginaires relatives à un entre-savoirs qui rassemble réalité esthétique, réalité sociale et réalité esthétique. C'est donc l'ensemble de ces jeux scénographiques sur le corps et la corporéité qui détermine le récit pluriel des imaginaires du corps. Et ce d'autant plus que la corporéité s'étend au-delà des limites corporelles, puisque, étant elle-même le résultat d'une œuvre techno-sociale, elle implique *ipso facto* l'œuvre, dans l'ensemble de ses dimensions.

- 16 En effet, l'œuvre, qui est le lien symbolique entre création esthétique et création sociale, articule plusieurs sédimentations symboliques. Une œuvre esthétique ou artistique met en présence — mais pas toujours en cohérence — un univers mythique, la dimension anthropologique, un mythe personnel parfois, ou encore un imaginaire de nature fantasmatique, connecté à un imaginaire social. En ce sens, l'œuvre, qui réalise un travail imaginaire sur les représentations sociales, est susceptible d'informer pleinement le chercheur en sciences humaines, et les imaginaires du corps peuvent être conçus comme donnant naissance à un véritable savoir sur l'imaginaire, voire un accès à une rationalité imaginaire complexe.

- 17 L'archipel imaginaire des corps semble ainsi être un reflet de l'œuvre esthétique, esthétique, sociale et sociétale ; inversement, l'œuvre esthétique réverbère l'œuvre sociétale en procès. Mais ce qui nous paraît significatif est, non pas la résurgence d'une figure anthropologique dans des phénomènes liés au corps, mais la convergence que le corps ou le *faire corps* réalise, entre un phénomène de nature archéique et une expression techno-socio-anthropologique contemporaine.

- 18 Toutefois, il semblerait qu'une rupture soit désormais consacrée entre le monde des sciences, où le savoir se communique médiatement, et l'initiation de l'œuvre, où la connaissance s'avère immédiate. Le corps hors limites de l'art, corps non réifiable, semble s'opposer au monde du corps, tel qu'il est conçu par les sciences, incapables de prendre en compte l'émotion à caractère communiel que l'œuvre suscite. La plus puissante expression symbolique de l'imaginaire du corps consiste en effet dans sa capacité à *faire corps*, à faire reliance — à l'image du paradigme biologique, cohésif et unitaire, dans lequel s'ancre l'archipel imaginaire du corps.

- 19 Aussi les imaginaires du corps, observés dans l'œuvre esthétique ou sociétale, s'avèrent-ils autant prospectifs que rétrospectifs, susceptibles d'expliquer la dynamique mentale et spirituelle des groupes humains, davantage que de renvoyer à des structures archétypales. Les discours sur le corps sont toujours à considérer dans une dimension créative ou processuelle — et jamais une simple ré-actualisation. Car le corps est le site d'une langue vivante : celle de l'humain en imagination.

- 20 La figure du corps est une matrice théorique permettant de renouveler l'approche socio-anthropologique. La malléabilité de soi, la plasticité du corps sont des *topoï* de la modernité. L'anatomie est devenue une matière première à façonner, à redéfinir, comme le soulignait Le Breton, « une sorte de propriété transitoire, inachevée, modulable à l'infini et assignable aux valeurs du moment » (2002, p. 208), cristallisant de profondes tensions identitaires. Ses limites incertaines (où commence-t-il ? où finit-il ?) constituent une interrogation incessante de notre culture contemporaine.

Le corps : une écriture à part entière

- 21 Ainsi, en cherchant le corps, les auteurs contemporains rencontrent moins souvent une représentation stable, aux contours fixes, qu'ils ne sont sans cesse confrontés à du TEXTE ; la corporéité est en effet elle-même composée comme une œuvre, et devient l'espace qui accueille les discours. Rappelons la belle formule de Bernard Andrieu dans son livre *Les cultes du corps, éthique et sciences* : « Les langages inscrivent en lui et sur lui les signes de ses alliances symboliques. » (1994, p. 261)
- 22 Le corps est une écriture à part entière, un système de signes qui représentent et traduisent la recherche indéfinie de l'Autre. En tant que système de relation symbolique, le corps noue la matière (chair) au discursif (langage, symbole).

Si le corps est le nexus de l'ordre symbolique, s'il est lui-même symbole parmi les symboles, cela signifie aussi que dans l'univers des formes symboliques, l'intertextualité est toujours simultanément intercorporéité, surface d'inscription de tous les textes sociaux ou culturels qui font du corps le porte-signes par excellence : corps blason, corps iconique, corps allégorique, corps emblématique, corps épigraphique, etc. Le corps, en même temps que résonateur ou sismographe symbolique sensible à tous les registres culturels, est aussi le prisme ou l'écran qui s'interpose dans toutes nos relations à autrui, au monde, aux productions supérieures de la pensée. (Brohm, 2001, p. 52-53)

- 23 Dès lors, ne « serait-il qu'un texte, situé dans un contexte (ou paratexte) social et idéologique, et prétexte à d'innombrables discours palimpsestes visant à cerner sa réalité fuyante » (*ibid.*, p. 47) ? Le corps serait en ce sens une texture, trame d'inscriptions et de traces. Les discours du corps (théories scientifiques, idéologies corporelles, récits religieux, science-fiction, mises en scène, etc.), eux, raconteraient le corps, institueraient le corps dans une narration, recenseraient les « histoires de corps ». « La chair se fait verbe » selon l'expression d'Orlan, et ces discours d'une grande hétérogénéité (ils vont de la théologie à la psychiatrie, en passant par la littérature, la pornographie, etc.) constituent ce que Jean-Marie Brohm appelait « une mise en intrigue de la corporéité » (*ibid.*, p. 44).

Figure labile, sujette à des déplacements, des projections et reconstitutions imaginaires, le corps est une langue (sorte de référent absolu) en perpétuel état de (ré)actualisation par une parole sociale ou individuelle. C'est pourquoi il peut être considéré comme un médiateur et un indicateur épistémologiques : il est une interface idéale pour observer le fonctionnement imaginaire des individus et des sociétés dans la production des fables, mythes et mythologies. (Fintz, 2012, p. 381)

- 24 L'imagination du corps en tant qu'objet-sujet, que point de jonction entre nature et culture, repose donc sur une dynamique qui est d'abord questionnement et mise en relation. Le corps est fondamentalement un « analyseur transversal des réflexions² », le « foyer d'engendrement de toute production fantasmatique », comme le disait Pierre Fédida. Ce qui explique aussi que, dans de nombreux cas de figure, le corps est inaccessible sans la médiation des discours scientifiques, des imaginaires collectifs et des systèmes symboliques. Mais, à l'inverse :

C'est ce statut pluriel, contradictoire et ambivalent du corps qui lui permet de fonctionner comme paradigme de toute une série d'interrogations : sur le pouvoir, le dimorphisme sexuel, le langage, les institutions, la mort ou l'eschatologie. Le corps est en définitive le signifiant flottant par excellence, l'analyseur de toutes les instances du réel. (Brohm, 2001, p. 47-48)

- 25 Les imaginaires du corps sont donc, eux aussi, des espaces de réflexions et de mises en perspectives des plus riches et des plus essentiels, tant ils permettent d'aborder des questionnements sociaux actuels à la lumière de perspectives fantasmatiques, utopiques, atopiques ou uchroniques variées. Partout et sous toutes les formes, ils interrogent finalement nos identités sociales et collectives, mais aussi intimes et individuelles, et surtout passées et à venir.

Les « techno-corps ». Une reconfiguration de l'identité par l'hybridation corporelle et la transmutation des corps

- 26 Une des caractéristiques de notre époque dans sa perception du corps est le primat donné à l'approche technique. Le corps est soumis à l'emprise de l'intervention technologique radicale qui transgresse des barrières biologiques que l'on croyait immuables. Le corps s'ouvre de plus en plus à l'investigation humaine. Ce « processus d'infiltration » pose de graves questions. Le corps humain se métamorphose progressivement en un assemblage de pièces de rechange et de mécanismes connectés, emprise totale, au plus profond de la chair humaine, du machinisme et de la technique sur l'individu. La cybernétique s'est interrogée sur la modélisation machinique du corps vivant et inversement sur la modélisation corporelle des machines, et aujourd'hui la technologisation croissante du corps relève du constat de Sloterdijk selon lequel « la loi de la modernité est l'engagement accru de l'artificialité dans toutes les dimensions essentielles de l'existence » (2004, p. 224).
- 27 Or, de plus en plus, l'identité d'un individu semble procéder elle aussi d'un modèle informatique, système de messages stockés et transmissibles. La toute-puissance technicienne (aujourd'hui l'informatique, la robotique, la cybernétique interne) tend irrésistiblement à modeler le corps comme la psyché humaine sur le fonctionnement des machines supérieures, ce qui laisse rêveur quant à l'avenir du « je ». Pour les uns, il est nécessaire de concevoir un « homme augmenté », avec une meilleure efficacité énergétique, « des antennes sensorielles allon-

gées et une capacité cérébrale accrue », allant selon le rêve de Sterlac (1999) « vers le post-humain, du corps esprit au système cybernétique ». Pour d'autres, moins radicaux et attachés à la corporéité comme à la primauté du vivant sur l'artefact, le virtuel n'est qu'un outil heuristique. L'humanisme classique semble dans tous les cas aujourd'hui épuisé. Face à cette osmose de plus en plus poussée entre les machines et le moi corporel, on envisage le moment fantastique (fantasmatique ?) où il n'y aurait plus de différence entre l'ipséité du sujet et l'identité de l'appareil.

- 28 L'œuvre de Jean-Michel Truong, théoricien du transhumanisme, annonce cet avenir désincorporé, remettant en cause la précarité de l'enveloppe charnelle tout en accordant un rôle crucial au corps matériel (indispensabilité du corps). Il y est alors question du cyberspace, un monde où les frontières se brouillent et où le corps s'efface : passage irrévocable des atomes aux bits, transformation de la chair du monde en informations (Le Breton, 2002, p. 177). On y évoque l'épaisseur encombrante d'un corps qui empêche de connaître la perfection du réseau : la mise en apesanteur du corps, anachronisme indigne, vestige archéologique amené à disparaître, entrave à l'émergence d'une humanité que certains appellent alors une *posthumanité*.
- 29 L'imaginaire millénariste de délivrance du corps grâce à l'ordinateur est aujourd'hui largement partagé. Songeons à la communauté virtuelle américaine des Extropiens qui, rêvant de s'affranchir du corporel, veulent prolonger à l'infini l'existence grâce au perfectionnement de la technique et travaillent à transférer leurs esprits dans le réseau afin de mener une vie virtuelle et éternelle. Quitter la prison du corps et entrer dans un monde de sensations digitales, tel était le vœu de Marvin Lee Minsky. Il poussait à son terme sa mystique de l'Intelligence artificielle et son mépris du corps, prenant date pour le téléchargement de l'esprit dans l'ordinateur.
- 30 Pour Hans Moravec, spécialiste de la robotique, l'obsolescence du corps humain est un fait acquis. La chair limite le déploiement technologique d'une humanité en pleine métamorphose. Nous sommes entrés dans « une ère post-biologique » et « l'homme (est) en re-création », comme le titrait Claude-Louis Gallien dès 1983. Le discours sur la fin du corps a des relents religieux. Dans le monde

gnostique de la haine du corps, que préfigure une part de la culture virtuelle, le paradis est nécessairement un monde sans corps rempli de puces électroniques et de modifications génétiques ou morphologiques, où un scanner à haute résolution transpose en une fraction de seconde toutes les données intellectuelles et affectives de l'homme dans un nouvel habitacle plus approprié que l'ancien corps. On voit se profiler à l'horizon des créatures vivantes étrangères et technogènes. Le privilège ontologique de notre corps premier, individuel, est, dans les faits comme dans la tendance, aboli.

- 31 Ces nouveaux gnostiques, ainsi que les nomme Le Breton, dissocient le sujet de sa chair périssable et veulent l'immatérialiser au profit de l'esprit. Le corps est « surnuméraire » pour certains courants de la cyberculture qui rêvent de sa disparition (Le Breton, 1999, p. 18). La science-fiction qui, selon lui, prend souvent le relais de la sociologie et de l'anthropologie pour dire sous une forme narrative les tensions du contemporain, prône l'humanisation de la machine, la réification de l'homme, la digitalisation de l'esprit humain, la dissémination des composantes corporelles. La forme humaine y est très souvent inadéquate si elle n'est pas supprimée ou remodelée en se mêlant à l'informatique. Pour nombre d'adeptes de l'Intelligence artificielle, la machine sera sans doute un jour pensante et sensible. Cette cyborgisation progressive de l'humain brouille les frontières de l'identité humaine et corporelle.
- 32 Ne sommes-nous pas dès lors face à un « risque anthropologique majeur » ? Les frontières du corps, qui sont simultanément des limites identitaires de soi, volent en éclats et sèment le trouble. « Ces limites du corps dessinent à leur échelle l'ordre moral et signifiant du monde. Penser le corps est une autre manière de penser le monde et le lien social : un trouble introduit dans la configuration du corps est un trouble introduit dans la cohérence du monde. » (Le Breton, 1993, p. 315-316) On pourrait même ajouter que « si le corps n'est plus la personne, s'il est tenu à l'écart d'un individu au statut de plus en plus indécidable [...], alors c'est toute l'anthropologie occidentale et tout l'humanisme (implicite et explicite) qu'elle soutient, qui est mis en question » (Le Breton, 2002, p. 174).

Le corps : une figure centrale de l'imaginaire

- 33 Le corps est donc une puissante matrice imaginaire, un modèle récurrent de nos représentations. En tant qu'espace relationnel, le corps interroge l'entre-deux de toute communication, sociale et poético-artistique. Il est, pour cette raison probablement, une figure centrale de l'imaginaire capable de symboliser en permanence les dimensions socio-anthropologiques de l'humain. Notre corps, disait Merleau-Ponty, « est comparable à l'œuvre d'art. Il est un nœud de significations vivantes » (1945, p. 175). C'est dans cet espace-là, zone intermédiaire tendue entre la forme et le sens, que prend forme l'imaginaire et que se pose de la manière la plus explicite peut-être la question des limites entre le visible et l'invisible, entre le dedans et le dehors, l'intime et le partagé. Car au fond, le corps « fuit toute assignation à résidence, toute catégorisation, toute clôture, tout étiquetage, il est le hors-lieu théorique par excellence [...], lieu du vide, de l'absence et du manque » (Brohm, 2001, p. 48) et, comme le remarque Pierre Fédida, « en deçà de toute manifestation et au-delà de ses expressions, le corps ne se laisse — sinon au prix de ses modèles sociologiques et économiques ou encore de ses images psychologiques — clôturer en une représentation ». Quel est alors le lieu du corps ? « Ne vient-il pas à exister comme le non-lieu en lequel prend sens tout ce qui a lieu ? » (Fédida, 2013 [1977], p. 83-84) Nulle part ou plus exactement partout, corps objet, corps sujet, corps senti, corps représenté, corps perçu, corps pensé, le corps est à la frontière du réel et de l'imaginaire (Brohm, 2001, p. 73), aussi bien espace de représentation que représentation de l'espace, à la limite du dedans et du dehors.
- 34 Le corps est essentiellement une fiction, à l'entrecroisement du fantasme, de l'inconscient et de l'imaginaire. Se pose alors la question de la réalité ontologique du corps. Pour Jean-Marie Brohm, c'est essentiellement dans les oppositions ou les écarts que l'on repère le corps, comme s'il était toujours fuyant dans l'entre-deux, les interstices, les bordures, les plis, les failles, les frontières. Écart donc entre le corps total et le corps partiel, le corps synthèse et le corps fragment.

- 35 Pour conclure, la pensée du corps, en perpétuelle métamorphose entre identité et altérité, est une pensée de l'entre-deux et du métissage, et l'imaginaire des corps s'appréhende comme « le lieu esthétique d'un entre-savoirs et d'une inter-diction disciplinaire » (Fintz, 2003, p. 19). Lors de cette inter-diction s'effectue une concertation implicite entre une rémanence (ou une permanence) — voire une irradiation mythique — et une consonance avec un phénomène sociétal, qui donne naissance et visibilité à ce dialogue muet, sous la forme d'un événement émergent. En cette inter-diction, où une rupture s'effectue par rapport à l'origine (et qui ainsi devient plurielle), consiste l'œuvre sociétale, dont la figure du corps est une des œuvres imaginaires majeures. Comme elle est le site d'un métissage des savoirs, elle s'avère être la matrice de l'entre-savoirs.
- 36 Ainsi, et pour répondre à notre question initiale : il y aurait bien — paradoxalement — à la fois continuité et rupture avec les paradigmes de l'origine, consacrant une origine plurielle, en promotion et profération constantes. Tel est l'imaginaire du corps, matrice du tout fonctionnement imaginaire.

BIBLIOGRAPHY

- ANDRIEU Bernard, 1994, *Les cultes du corps. Éthique et sciences*, Paris, L'Harmattan.
- BROHM Jean-Marie, 2001, *Le Corps analyseur. Essais de sociologie critique*, Paris, Anthropos.
- FÉDIDA Pierre, 2013, *Corps du vide et espace de séance* [1977], Paris, MJW.
- FINTZ Claude, 2003, *Le corps comme lieu du métissage*, Paris, L'Harmattan.
- FINTZ Claude (dir.), 2008, *Les imaginaires du corps en mutation : du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques ».
- FINTZ Claude, 2012, *Le poème imaginal du corps, de l'œuvre et de la société*, Paris, L'Harmattan.
- LE BRETON David, 1993, *La Chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Métailié.
- LE BRETON David, 1999, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié.
- LE BRETON David, 2000, « Figures du corps accessoire : marques corporelles, culturisme, transsexualisme », dans C. Fintz (dir.), *Les Imaginaires du corps*, Paris, L'Harmattan, t. 2, p. 207-231.

LE BRETON David, 2002, « Vers la fin du corps : cyberculture et identité », dans C. Fintz (dir.), *Du corps virtuel... à la réalité des corps*, Paris, L'Harmattan, t. 1, p. 173-196.

MAFFESOLI Michel, 2000, « L'Imaginaire social », *Cultures en mouvement*, n° 27, p. 28.

MERLEAU-PONTY Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

MICHEL Barbara, 2000, « Corps colonisés, imaginaire dépossédé », dans C. Fintz (dir.), *Les Imaginaires du corps*, Paris, L'Harmattan, t. 2, p. 371-380.

SIBONY Daniel, 2016, *L'entre-deux : l'origine en partage*, Paris, Points.

SLOTERDIJK Peter, 2004, *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Hachette Littératures.

STELARC, 1999, « Vers le post-humain. Du corps esprit au système cybernétique », *Nouvelles de danse*, n° 40-41 (Danse et nouvelles technologies), trad. F. Beaubois, p. 80-98.

WUNENBURGER Jean-Jacques, 2002, « L'archipel imaginaire du corps virtuel », dans C. Fintz (dir.), *Du corps virtuel... à la réalité des corps*, Paris, L'Harmattan, t. 1, p. 223-236.

WUNENBURGER Jean-Jacques, 2011, *L'imagination mode d'emploi*, Paris, Manucius.

NOTES

1 L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 2012.

2 B. Michel, *Les Imaginaires du corps*, t. 2, p. 372.

AUTHORS

Claude Fintz

Université Grenoble Alpes

Véronique Costa

Université Grenoble Alpes

Vers une ontologie de l'émergence : processus de matérialisation et redistribution d'agentivité dans *Le Successeur de pierre* de Jean-Michel Truong

Toward an Ontology of Emergence: Agency Materialization and Redistribution Processes in Jean-Michel Truong's Le Successeur de pierre

Tony Thorström

DOI : 10.35562/iris.1083

Copyright

All rights reserved

ABSTRACTS

Français

À travers l'ouvrage *Le Successeur de pierre* (1999) par Jean-Michel Truong et à la lumière des théories de Félix Guattari, de Mark B. N. Hansen et de Brian Rotman relatives aux multiples virtualités de l'être humain, cet article étudiera la narration romanesque de l'imbrication des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) dans les processus de matérialisation et d'agentivité du posthumain. Dans son roman, Truong nous invite en effet à repenser la contextualité du corps et de l'identité humaine en substituant un point de vue anthropocentrique et dualiste à une ontologie de l'émergence.

English

This paper investigates Jean-Michel Truong's book *Le Successeur de pierre* (1999) with Felix Guattari's, Mark B. N. Hansen's and Brian Rotman's theories related to the multiple potentialities of human beings. It focuses more precisely on the fictional narrative of the new information and communication imbrication of technologies into the processes of posthuman's materialisation and agency. In his novel, Truong indeed invites us to think over the contextuality of the body and the human identity by substituting an anthropocentric and dualistic point of view with an ontology of emergence.

INDEX

Mots-clés

matérialisation, virtuel, agentivité, science-fiction, Jean-Michel Truong, cyberspace, posthumanisme

Keywords

materialisation, virtuality, agency, SF, Jean-Michel Truong, cyberspace, posthumanism

OUTLINE

Désorientation et fragmentation
Essence machinique de la Créature
Flux d'agentivité
Virtualités et devenirs ouverts

TEXT

« Les mondes virtuels doivent nous captiver avant tout par l'intelligence des interactions qu'ils nous offrent, par la possibilité de nous placer physiquement et intellectuellement dans des états nouveaux. Ils représentent une *terra incognita* propice au dépassement des lieux communs. »

Philippe QUÉAU

(*Le virtuel : vertus et vestiges*, 1993, p. 60)

- 1 Il ne serait pas exagéré de prétendre que les progrès dans les sciences de la théorie de l'information et dans le champ de la cybernétique initiés par Claude Shannon et Norbert Wiener au milieu du siècle dernier ont transformé la manière dont on perçoit et met en œuvre le corps humain. Lorsque Daniel Bell fit paraître en 1973

son ouvrage *The Coming of Post-Industrial Society*, il proclamait la fin de la société industrielle et stipulait ce que Shannon et Wiener avaient déjà anticipé un quart de siècle auparavant, soit la transition vers l'ère informatique. La littérature de science-fiction (et en particulier les romans cyberpunk), publiée dès le déclenchement de la révolution informatique¹, s'est vite révélée être un lieu de prédilection pour l'extrapolation d'idées inhérentes à la croissance de l'information : la redistribution de la cognition et de l'agentivité², ainsi que la remise en question d'une ontologie stable du corps humain (Hayles, 1999 ; Braidotti, 2002). Le roman de science-fiction de l'auteur et informaticien Jean-Michel Truong, *Le Successeur de pierre* (1999), illustre cette relation singulière qu'entretiennent l'humain, son environnement et les nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) dans l'imaginaire francophone contemporain.

- 2 Partant du constat que, aussi bien dans l'imaginaire spéculatif que dans la société actuelle, le corps humain est désormais sujet à une informatisation (Hansen, 2006 ; Munster, 2006), cet article propose d'examiner, à travers l'ouvrage *Le Successeur de pierre*, le statut du corps humain, sa coévolution avec des machines et son intégration dans l'enchevêtrement des réseaux de communication. Précisons d'emblée que « machine » doit être compris ici au sens large du terme, et dans la même veine que Félix Guattari lorsqu'il explique le fondement de l'hétérogénéité³ machinique :

Il faut considérer qu'il y a une essence machinique qui va s'incarner dans une machine technique, mais aussi bien dans l'environnement social, cognitif, lié à cette machine — les ensembles sociaux sont aussi des machines, le corps est une machine, il y a des machines scientifiques, théoriques, informationnelles. (1992, p. 60)

- 3 La polarisation des hommes et des machines dans les récits de science-fiction, où l'hybridité est habituellement la cause d'une déstabilisation, voire d'une déshumanisation, ne fait souvent que mettre l'accent sur une conception scientifique dualiste du monde, prônant la conservation de la distinction classique, et importante dans la première vague de cybernétique (Clarke & Hansen, 2009, p. 4), entre forme et substance. Le roman de Truong va lui à l'encontre des démarcations dualistes. La thématique du corps (post) humain qui s'y déploie, ainsi que la forme du roman lui-même, prennent en effet la

forme d'un vaste réseau auquel seule l'interconnectivité des différents éléments donne du sens. L'ouvrage de Truong peut, de ce point de vue, s'inscrire dans ce que Manuel DeLanda appelle « *open-ended becomings*⁴ », soit un état d'émergence prônant l'aspect dynamique de l'être humain et son environnement.

- 4 Théoricien du transhumanisme⁵, Jean-Michel Truong annonce de manière explicite dans *Le Successeur de pierre* un avenir désincorporé, représenté par un primat de l'intelligence artificielle sur celle des humains qui rend éminemment précaire le corps de ces derniers. Néanmoins, il accorde simultanément, et de manière plus implicite, un rôle crucial au corps matériel. En ce sens, son roman est révélateur de l'indispensabilité du corps, corroborant la constatation de Rosanna Allucquere Stone selon laquelle « *no matter how virtual the subject may become, there is always a body attached*⁶ » (1992, p. 451). La question reste alors de savoir de quel corps il est ici question.

Désorientation et fragmentation

- 5 *Le Successeur de pierre* est un roman qui entrelace plusieurs récits selon un rythme rapide. Les chapitres, longs le plus souvent de quelques pages, déroulent un ensemble fragmenté (pouvant rappeler la manière dont les données sont sauvegardées sur un disque dur) et la forme du roman reflète la désorientation que subissent ses personnages. La plupart d'entre eux ne portent pas de titre ou ne sont pas numérotés, ce qui complique les possibilités pour le lecteur de se repérer dans le texte ; les quelques rares intitulés de chapitres, cependant, portent tous des noms rappelant les lieux physiques de l'action : « Unité de survie Milton Friedman », « Abords du campement de Tash » et « Washington, Complexe gouvernemental ». Ils révèlent ainsi, pour le lecteur naviguant dans le réseau interne du roman, leur rôle de balises spatiales en faisant allusion à un monde physique extérieur au monde virtuel où se situe en grande partie le récit, mais aussi extérieur au roman lui-même.
- 6 En 2032, suite à la Grande Peste qui a éliminé une majeure partie de l'humanité, les gouvernements de tous les pays du monde ont créé d'immenses pyramides, constituées de cocons individuels, où résident les survivants. Afin d'éviter tout contact physique, les cocons sont coupés du monde extérieur et les habitants — les larves — s'y

trouvent enfermés, ayant comme seul mode de communication le cyberspace. Sont parvenus à éviter la réclusion les NoPlugs, minuscules sociétés nomades, et les Imbus, les rares politiciens et autres citoyens de haut rang responsables de l'emprisonnement et dirigeant le monde. Calvin, Nitchy, Ada, Rembrandt, Chen et Thomas sont tous des larves se réunissant régulièrement au moyen d'avatars pour dialoguer dans une maison virtuelle. Le récit encadrant est constitué par une quête visant à trouver la Bulle, un manuscrit depuis longtemps perdu et censé contenir le secret de l'origine de l'homme. La recherche de la Bulle s'intensifie lorsque celle-ci refait surface et qu'une partie de son message est captée par Calvin pendant qu'il est connecté au web.

- 7 La narration oscille entre le premier et le deuxième niveau spatial du roman, c'est-à-dire entre la vie « actuelle » — pour reprendre un terme de Deleuze — des personnages et leur vie virtuelle. Les deux niveaux se construisent et se déconstruisent mutuellement par le biais des nouvelles technologies de l'information et de la communication, relevant non seulement de la virtualité du deuxième niveau spatial du roman (réalité virtuelle), mais également de la virtualité de la vie « actuelle ». En effet, et comme l'avait compris le philosophe : « Le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais seulement à l'actuel. Le virtuel possède une pleine réalité, en tant que virtuel⁷. » (Deleuze, 1996, p. 269)

Essence machinique de la Créature

- 8 Dans une perspective posthumaniste, c'est l'analyse de l'interconnexion entre divers agents qui permet le plus souvent la remise en question inhérente de la conception de l'identité corporelle humaine comme entité ontologiquement fixe et stable. Autrement dit, le corps humain ne peut être appréhendé, de ce point de vue, qu'en examinant l'enchevêtrement des agents et le tissu complexe de multiples virtualités. Or, dans *Le Successeur de pierre*, les personnages sont dans un état de devenir, en perpétuelle mouvance et intimement liés à tout ce qui les entoure, ainsi qu'en atteste la description de la symbiose du protagoniste Calvin avec son habitat :

Le garçon n'habitait pas son cocon, il faisait corps avec lui, si bien que le quitter revenait à s'amputer d'une part, peut-être la plus essentielle, de lui-même. Ses claviers, ses écrans n'étaient pas de simples instruments, mais les prolongements naturels de ses mains et de ses yeux, sans lesquels il eût été incapable de sentir et d'agir. Ils étaient sa chair même. (Truong, 1999, p. 346)⁸

- 9 La réception d'une offre de l'agent Tash — employé pour l'entretien extérieur des cocons — permet à Calvin de s'échapper de son cocon et l'engage aussitôt dans une méditation sur la stricte démarcation entre la vie intérieure et celle à l'extérieur du cocon :

Calvin se sentait bien plus à l'abri *dans* son cocon — et bien mieux armé pour y faire face — qu'en *dehors*. [...] Au reste, ses amis [...] n'existaient que *dedans*. [...] D'ailleurs, *dehors*, qu'y avait-il à faire ? Non, définitivement, son destin était *dedans*. (SP, p. 346)

- 10 L'hésitation de Calvin à s'échapper du cocon trouve son origine dans la symbiose du corps avec ses outils techniques, qui relèvent de ce que Guattari voyait comme une nouvelle conception de la machine, imposant « la nécessité d'élargir les limites de la machine, *stricto sensu*, à l'ensemble fonctionnel qui l'associe à l'homme » (1992, p. 55). La connexion de Calvin à la machine informationnelle est en outre complexifiée par d'autres machines dont l'enchevêtrement entrave toute tentative de démarcation stricte des différentes composantes. L'interconnectivité des machines entraîne ainsi de nouveaux modes de distribution d'agentivité qui place Calvin dans une situation où il n'est plus totalement l'acteur autonome de ses propres décisions. C'est la désorientation des caractères résultant de ce phénomène d'interconnectivité des sujets aux machines, et plus précisément la virtualité rendue perceptible par le cyberspace, que problématise *Le Successeur de pierre*. Nonobstant la symbiose de Calvin avec les outils qui lui permettent de se connecter au réseau, la Grande Peste et l'incarcération des larves sont décrits comme des prétextes afin de pouvoir effectuer « la concrétisation d'un vieux rêve, l'immersion totale dans un monde virtuel, hors d'atteinte des vicissitudes du réel » (SP, p. 47). La complexité de ce monde virtuel est la cause de la confusion de Calvin lors de la découverte de l'identité « réelle » de ses amis auparavant cachés derrière leurs avatars :

Existait-il seulement un être de chair et d'os tel que Maud ? N'était-il pas depuis toujours la proie d'une chimère ? Et qu'en était-il de ces autres formes se donnant pour Thomas, Chen, Nitchy ou Rembrandt ? Où était la pierre de touche, l'épreuve de réalité, permettant d'authentifier leurs apparitions, d'affirmer sans erreur possible [...] qui se cachait sous leurs masques ? (SP, p. 228)

- 11 La virtualité du second niveau spatial du roman (communément appelé réalité virtuelle) a pour effet de rendre visible, de dévoiler la virtualité du premier niveau spatial qu'est la vie actuelle des personnages. Comme le note Mark B. N. Hansen, en interprétant les théories de Gilbert Simondon sur les processus d'individuation : « *Agency encompasses the environment as a whole and as a source of potential [...] that need not be actualized by the organism in order to impact its individuation*⁹. » (Hansen, 2009, p. 135) Afin de mieux appréhender l'entrelacement des différents éléments et leur consubstantialité, il convient, selon Pierre Lévy, de considérer la disposition de la machine en élucidant la notion de l'agencement machinique introduit par Guattari :

Non seulement une machine produit quelque chose dans un monde, mais elle contribue à produire, à reproduire et à transformer le monde dans lequel elle fonctionne. Une machine est un agencement agençant. (Lévy, 1994, p. 9)

- 12 Outre la confirmation de la machine provoquant une redistribution d'agentivité, comme nous l'avons vu avec Calvin, s'impose la notion de la Créature dont la symbolique, à travers le roman de Truong, se révèle éclairante pour l'ensemble du livre.
- 13 Lors d'un entretien portant sur la relation entre l'homme et la machine dans une revue de vulgarisation scientifique, le personnage de la chercheuse Isabelle Adamovitz (Ada), spécialiste du domaine de l'intelligence artificielle et auteure de l'essai *Biologie des artefacts*, évoque l'immanence de la machine, la Créature : « L'ordinateur, le robot, la machine en général, ne sont que les véhicules — à la fois moyens de déplacement, de reproduction, d'expression et d'action — de la Créature. » (SP, p. 297) Elle explique ensuite comment la Créature s'immisce dans tous les niveaux de la vie, ce que résume ainsi l'interviewer :

— Pour vous résumer, à l'opposition classique entre logiciel et matériel, vous substituez une architecture à trois niveaux, la *Créature* se distribuant sur les réseaux en une multitude d'*assemblées d'agents intelligents* — les programmes — qui à leur tour s'expriment à l'aide de *véhicules matériels* — ordinateurs, robots ou, de manière plus générale, automates. (SP, p. 299)

- 14 La Créature dans le roman de Truong — les spéculations sur sa nature sont nombreuses : s'agit-il du web, de l'âme ou bien de la conscience ? — fait écho au concept qu'utilise Guattari lorsqu'il nous parle de l'autopoïèse machinique, c'est-à-dire que la machine « possède une dimension supplémentaire : celle d'une altérité qu'elle développe sous différentes formes. Cette altérité l'écarte de la structure, axée sur un principe d'homéo-morphie » (1992, p. 59). Le désir de se répandre, sous différentes formes, dans des entités diverses, entre en résonance avec l'objectif de la Créature telle qu'elle nous est dépeinte dans *Le Successeur de pierre* lorsqu'Ada explique la disposition de celle-ci :

Ce que nous observons, ce n'est jamais la Créature en personne, mais les manifestations indirectes de sa présence dans un organisme donné. Elle ne se révèle à nous que par les agissements des hôtes matériels qui l'hébergent. L'identifier à tel ordinateur ou robot, serait confondre le symptôme et la cause, la carrosserie et le principe moteur. (SP, p. 298)

- 15 La Créature dans *Le Successeur de pierre* possède la même faculté que l'essence machinique de Guattari et les deux concepts sont, dans cette optique, les seuls à pouvoir accorder de l'agentivité aux êtres. Certes, en analysant les assemblages et les machines désirantes dans les écrits de Deleuze et Guattari, Katherine N. Hayles remarque à juste titre que le désir des machines de se propager et l'idée de « *free-flowing intensity capable of endless mutation*¹⁰ » sont contrecarrés par leur propre discours (2001, p. 156). Pourtant, entre les propos contradictoires chez Truong et la notion d'une Créature, et la pensée de Guattari concernant une essence machinique, les similarités paraissent flagrantes ; afin de démontrer que les sujets ne possèdent pas d'agentivité, tous deux érodent leurs propres arguments en exerçant eux-mêmes leur agentivité sur leur propre écriture. Ainsi, si

l'essence machinique de la Créature se traduit en une incitation à repenser le corps, nous pouvons dès lors en dévoiler l'état proprement virtuel ; comme le souligne Lévy en faisant référence aux théories d'individuation de Gilbert Simondon : « Il n'y a pas de substances mais des processus d'individuation, pas de sujets mais des processus de subjectivation. » (1994, p. 5) Les processus sont, de par leur nature, dynamiques et ce n'est qu'en analysant ces fluctuations, ou ce rhizome pour reprendre un terme de Deleuze et de Guattari, que se manifestera la complexité du corps en devenir.

Flux d'agentivité

- 16 L'ensemble des éléments constituant le monde fictif dans *Le Successeur de pierre* rappelle l'interconnectivité d'un réseau brouillant les frontières entre l'organique et la matière inerte, les descriptions de cette dernière soulignant son aspect dynamique et par conséquent sa capacité à infléchir la distribution d'agentivité dans le récit. La description des pyramides, dont les cocons abritent les larves, est symbolique de leur caractère vivant : « C'est tout juste si l'on distinguait [...] les usines de climatisation, centrales d'énergie, stations d'épuration, tours de condensation, qui étaient à la Pyramide ce que le cœur et les poumons sont à l'estomac. » (SP, p. 43) L'agentivité exercée par l'environnement extérieur se caractérise par la décomposition de l'habitat des larves. Les cocons, conçus au départ comme imperméables afin de protéger les habitants de la prétendue Grande Peste, sont en effet, et à cause de leur état détérioré, devenus perméables : « Censés isoler leurs occupants des sources de contamination extérieures, les cocons étaient en réalité, la rouille aidant, percés de toutes parts. » (SP, p. 65)
- 17 Le vocabulaire zoologique employé par Truong, en décrivant les prisonniers et leurs cellules respectivement en tant que larves et cocons, devient dans le roman ce que Lakoff et Johnson (1980) appellent une métaphore conceptuelle ; la métamorphose résultant de la pupaison des larves dans le règne animal symbolise le stade transitoire de l'être humain et sa transmutation dans *Le Successeur de pierre*. De surcroît, le mouvement engendré par l'évolution et qui est impliqué dans la pupaison, provoquant une brisure de la coquille afin qu'un insecte reformé puisse émerger, se reflète également dans

la mise en scène par Truong des oppositions intérieur/extérieur et dedans/dehors. Elles sont représentatives du sens original du terme virtuel qui, selon Marcello Vitali Rosati, peut être lié au concept aristotélicien de *dunaton*¹¹. Lorsque Calvin et Rembrandt s'interrogent sur la nature du web, son caractère équivoque est flagrant :

— Cette toile résume tout ce que Millet a saisi [...] de la vie : *vivre c'est lier*. — Le réseau, avait alors cru pouvoir extrapoler le garçon, le Web c'est la vie ! — Hélas, avait répondu Rembrandt, le Web ne lie pas, il disloque. Il ne rapproche pas, il démembré. Il n'unit pas, il isole. *Le Web, c'est le contraire de la vie*. (SP, p. 230)

- 18 Le mouvement engendré par le cyberspace et sa capacité à reconfigurer la distribution singulière de l'agentivité est la cause du sentiment des personnages que, comme le note Rosati, « le virtuel semble dématérialiser l'espace » (2009, p. 46). Ce phénomène est accentué dans le roman par le constant questionnement sur la nature de la Créature, manifeste lors de la conversation entre Calvin et Nitchy : « La Créature... c'est... le Web ? — Le Web n'est que le corps dans lequel elle se dissimule pour le moment... » (SP, p. 450) Plus loin, la conviction d'Ada — source d'inspiration des technophobes appelés les NoPlugs — que la Créature ne fait pas partie intégrante de l'homme est remise en question : « Ne comprends-tu pas qu'elle n'est pas *en dehors* de nous, mais *en nous* ? » (SP, p. 451) Même si on peut lire dans le roman — comme le remarque Hervé-Pierre Lambert — la peur que l'intelligence artificielle surpasse un jour celle des humains¹² (Lambert, 2009, p. 28), le véritable facteur déstabilisant réside dans la désorientation spatiale et le décalage d'agentivité induit par l'utilisation des NTIC. On en trouve l'éloquente confirmation lorsque les larves essaient de se connecter physiquement au moyen des polochons, des avatars 3D en forme de marionnettes que chacun possède et qui sont capables de copier l'apparence et le comportement des modèles :

Le principe était simple : côté émetteur, un scanner laser « photocopiait » en continu le corps du partenaire... Un étage d'interprétation intelligent transformait ces données brutes en une description sémantique qui était transmise via le Web au dispositif récepteur où elle était traduite en commandes élémentaires, sous l'action desquelles la marionnette ajustait ses paramètres pour

reproduire la forme, les gestes, la physionomie et les expressions exacts du modèle. (SP, p. 57)

- 19 L'incarnation des polochons par leurs modèles illustre le rôle des NTIC en tant qu'intermédiaires, toujours impliqués dans les processus d'incarnation et d'individuation. Dans le roman, le dérèglement de comportement des premiers polochons vient du fait que « leur sensibilité se limitait à la vision et à l'audition. En l'absence de tout *feedback* cénesthésique, ces marionnettes n'avaient aucun moyen d'adapter au contexte l'intensité de leurs mouvements » (SP, p. 58). Cependant, le progrès permet ensuite aux techniciens de construire des polochons améliorés, capables d'adapter leur conduite à la situation : « Désormais, les avatars n'imitaient plus bestialement leurs modèles, mais interprétaient leurs intentions et réglaient leur comportement en conséquence. » (*Ibid.*) Le comportement des larves doit initialement passer par l'interface d'un programme intelligent, modifiant la conduite des modèles afin de l'adapter aux contraintes matérielles et affectives des polochons — véritables golems de l'âge informatique —, solution qui relève de nouvelles bifurcations d'agentivité à partir desquelles on peut penser le corps, la conscience et l'identité des « doubles », les polochons, ainsi que leurs modèles dans les cocons, littéralement, à travers le cyberspace et médiatisés aux moyens des NTIC. Cela peut s'expliquer par ce que Brian Rotman appelle le « *para-human* », désignant ainsi une remise en question du moi monadique du sujet individuel, et une « *separation between interior and exterior: inner experimental 'I' and outer collective 'they' fold into each other*¹³ » (2008, p. 102). La substitution dans *Le Successeur de pierre* d'une vision du monde anthropocentrique (dualiste) à une vision posthumaniste et ce que Karen Barad appelle « *agential intra-activity* », c'est-à-dire la considération de l'ampleur des processus d'agentivité et de matérialisation, impliquant non seulement des agents humains mais également des agents non humains, déstabilise les personnages du roman dans leurs représentations comme dans leurs champs d'actions possibles.

Virtualités et devenirs ouverts

- 20 Lors de l'entretien déjà cité avec Ada, l'interviewer révèle un aspect essentiel de la dépendance des machines intelligentes :

[...] sans l'hospitalité de l'homme, qui leur procure les matériaux et l'énergie nécessaires à leur reproduction, ce ne sont que des objets inertes. Seule l'association homme-logiciel possède l'ensemble des attributs du vivant¹⁴. (SP, p. 294)

- 21 De la même manière que les machines dépendent d'autres éléments pour fonctionner, la même dépendance est un trait caractéristique pour tout élément dans le roman, rappelant ce que souligne Rotman, « *the action of technology—precisely in the implicit and unconscious effects of its never absent materiality—is never separable from the bodies of its users*¹⁵ » (2008, p. 103).

- 22 En se servant de la mise en abyme comme dispositif littéraire et en mettant en scène la virtualité dans la virtualité, Truong rend visible la virtualité du premier niveau spatial des personnages (la vie actuelle des personnages). De surcroît, le texte dans le texte, tel que l'ouvrage d'Ada, *Biologie des artefacts*, renvoie à la forme enfermante que constitue *Le Successeur de pierre*. En effet, en appliquant les idées issues de *Laws of Form* par Spencer Brown à un contexte littéraire, dans son essai *Self-Reference in Literature*, David Roberts constate que « *the form within the form frames the enclosing form*¹⁶ » (Roberts, 1999, p. 43)¹⁷. Selon Roberts, toute observation implique une distinction et en réintroduisant la forme dans la forme, cette distinction devient visible, rappelant dès lors les théories néo-cybernétiques où « *second-order observation sees the observer in the world observing the world*¹⁸ » (1999, p. 30). La distinction entre les deux degrés de la narration rendue visible par Truong, le lecteur devient également conscient de la distinction entre le roman et le monde. La brisure de la dichotomie intérieur/extérieur et dedans/dehors à l'intérieur du roman et l'élucidation du thème de la virtualité se projettent au moyen du roman de Truong vers le monde extérieur. La littérature aussi bien que l'acte de lire ne sont guère des phénomènes isolés et Truong démontre dans *Le Successeur de pierre* que même le discours sur le corps se reconfigure au moyen de l'interconnectivité des artefacts (le roman), l'émetteur et les destinataires.

- 23 À la fin du récit, Nitchy pose la question à Calvin : « Veux-tu, à l'exemple d'Ada, être l'adversaire de la Créature ou, comme moi, Son serviteur ? Seras-tu Son gardien ou Son assassin ? “De qui en définitive veux-tu être le successeur ?” » (SP, p. 586) La question ouverte

s'adresse également au lecteur et reflète celle de Rotman quand il demande : « [...] *whether we wish to embrace the para-human, to deploy the formidable resources of the digital to embrace the other of and within the human, to become different from the isolated monads we were [...]*¹⁹. » (2008, p. 104) En mettant en scène l'imbrication des NTIC dans les processus de matérialisation et d'individuation, la littérature de science-fiction nous aide finalement à mieux comprendre les multiples virtualités que constitue une ontologie d'émergence.

BIBLIOGRAPHY

- BRADEN Karen, 2003, « Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n° 3, p. 801-831.
- BRAIDOTTI Rosi, 2002, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Malden, Polity Press.
- CLARKE Bruce & HANSEN Mark B. N. (éds), 2009, *Emergence and Embodiment: New Essays on Second-Order Systems Theory*, Durham, Duke University Press.
- DÄLLENBACH Lucien, 1977, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- DELEUZE Gilles, 1996, *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- GUATTARI Félix, 1992, *Chaosmose*, Paris, Galilée.
- HANSEN Mark B. N., 2009, « System-Environment Hybrids », dans B. Clarke et M. B. N. Hansen (éds), *Emergence and Embodiment: New Essays on Second-Order Systems Theory*, Durham, Duke University Press, p. 113-142.
- HAYLES Katherine N., 1999, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press.
- HAYLES Katherine N., 2001, « Desiring Agency: Limiting Metaphors and Enabling Constraints in Dawkins and Deleuze/Guattari », *SubStance*, vol. 30, n° 1-2 (On the Origin of Fictions: Interdisciplinary Perspectives), p. 144-159.
- LAKOFF George & JOHNSON Mark, 1980, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- LAMBERT Hervé-Pierre, 2009, « La version française de l'imaginaire posthumain », *Stella : études de langue et littérature françaises*, n° 28, Université de Kyushu, p. 19-38.
- LÉVY Pierre, 1994, « Plissé fractal, ou comment les machines de Guattari peuvent nous aider à penser le transcendantal aujourd'hui », *Chimères*, n° 21, p. 1-15.

Disponible sur <www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/21chi17.pdf> (consulté le 20 août 2016).

MUNSTER Anna, 2006, *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics*, Hanovre, Dartmouth College Press.

QUÉAU Philippe, 1993, *Le virtuel : vertus et vestiges*, Seyssel, Champ Vallon.

ROBERTS David, 1999, « Self-Reference in Literature », dans D. Baecker (éd.), *Problems of Form*, Stanford University Press, p. 27-45.

ROSATI VITALI Marcello, 2009, « Réflexions pour une resémantisation du concept de virtuel », dans D. Guénoun et N. Doutey (éds), *Pourquoi des théories*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Expériences philosophiques », p. 31-55.

ROTMAN Brian, 2008, *Becoming Beside Ourselves: The Alphabet, Ghosts, and Distributed Human Being*, Durham, Duke University Press.

STONE Allucquere Rosanne, 2007, « Will the Real Body Please Stand Up? Boundary Stories About Virtual Cultures », dans D. Bell et B. M. Kennedy (éds), *The Cybercultures Reader: Second Edition*, Londres, Routledge, p. 433-455.

TRUONG Jean-Michel, 1999, *Le Successeur de pierre*, Paris, Éditions Denoël, coll. « Pocket ».

NOTES

1 L'invention d'Internet en 1973, mais surtout son accessibilité au grand public et la croissance des échanges de l'information à partir des années 1980, ont constitué des événements majeurs qui ont déclenché la révolution informatique.

2 « Agentivité » a souvent une connotation linguistique en français. Ici, le terme renvoie au concept philosophique anglais « *agency* » signifiant la capacité d'agir dans le monde.

3 « Hétérogenèse » est un terme biologique signifiant l'alternance des générations, la progéniture étant différente de l'organisme mère.

4 Ce terme figure dans l'article de Manuel DeLanda intitulé « Deleuze, Diagrams and the Open-Ended Becoming of the World », dans l'ouvrage collectif de E. Grosz (éd.), *Becomings: Explorations in Time, Memory, and Futures*, Ithaca, Cornell University Press, 1999. La multiplicité de devenirs et de potentialités inhérents au virtuel deleuzien qu'explore DeLanda se reflète également dans les théories de Karen Barad, de Mark B. N. Hansen et de Brian Rotman auxquelles nous ferons référence dans cet article. « Open-

ended » dans ce contexte se rapporte à l'idée que plus rien n'est stable et que tout, la matière inclus, se trouve dans un état de perpétuel devenir.

5 Les idées concernant la Créature et le successeur de l'homme seront développées ultérieurement par Truong dans l'ouvrage théorique *Totalement inhumaine* (Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2001).

6 « Peu importe à quel point le sujet peut devenir virtuel, il y a toujours un corps qui lui est attaché » (traduction de l'auteur).

7 L'auteur souligne.

8 Désormais SP.

9 « L'agentivité inclut l'environnement comme un tout et comme une source de possible [...] qui n'a pas nécessairement besoin d'être actualisée par l'organisme pour avoir un impact sur son individuation. » (Traduction de l'auteur)

10 « intensité fluide capable d'une mutation sans fin » (traduction de l'auteur).

11 « *Dunaton* est ce qui a une *dunamis*, la *dunamis* étant un principe de mouvement qui se trouve soit dans la chose soit en dehors d'elle [...] ; on a tout de suite affaire à deux éléments, le dedans et le dehors, et que cette polarisation, pour ainsi dire interne au virtuel, sera la base des nouvelles possibilités théoriques auxquelles il ouvre. » (Rosati, 2009, p. 35)

12 Lambert fait ici référence à l'avocat par excellence du transhumanisme, Raymond Kurzweil qui, dans son ouvrage *The Singularity is near* (2005), pronostique l'arrivée de la « Singularité », désignant ainsi le moment où l'intelligence artificielle dépassera celle de l'être humain.

13 « séparation entre intérieur et extérieur, un "je" expérimental intérieur et un "ils" collectif extérieur incorporés l'un à l'autre » (traduction de l'auteur).

14 Souligné par l'auteur.

15 « l'action de la technologie — précisément dans les effets implicites et inconscients de sa matérialité jamais absente — n'est jamais séparable des corps de ses utilisateurs » (traduction de l'auteur).

16 « la forme dans laquelle la forme encadre la forme enclose » (traduction de l'auteur).

17 Il convient de mentionner à cet égard l'ouvrage éloquent et pionnier sur la mise en abyme de Lucien Dällenbach (1977).

18 « l'observation de second ordre voit l'observateur dans le monde observant le monde » (traduction de l'auteur).

19 « [...] si nous souhaitons adopter le para-humain, déployer les formidables ressources du numérique pour embrasser les autres de et dans l'humain, devenir différents des monades isolées que nous sommes. » (Traduction de l'auteur)

AUTHOR

Tony Thorström
Université d'Uppsala

Mutation et création du corps humain ou les figures de la matrice

Mutation and Creation of the Human Body, or the Figures of the Matrix

Stéphanie Chifflet

DOI : 10.35562/iris.1098

Copyright

All rights reserved

ABSTRACTS

Français

Dans cet article, nous développons l'idée que les genèses du posthumain et du clone sont encore tributaires d'un imaginaire de la matrice. L'antre souterrain, le cocon, l'œuf, le ventre maternel ne demeurent-ils pas les référents majeurs (les images primordiales) pour penser la création et la naissance, même lorsqu'elles sont artificielles ? Les récits anthropotechniques, nouvelles anthropogonies, mettent ainsi en scène une nouvelle matrice – actualisée.

English

In this paper, we develop the idea that the genesis of the posthuman and the clone still depend on an imaginary of the Matrix. Does not the underground cave, the cocoon, the egg and the maternal stomach remain the main referents (primordial images) to think creation and birth, even when they are artificial? Anthropotechnical stories, new "anthropogonies", thus stage a new, updated, matrix.

INDEX

Mots-clés

imaginaire, matrice, anthropotechnie, clone, posthumain, filiation

Keywords

imagination, matrix, anthropotechnics, clone, posthuman, filiation

OUTLINE

La bulle et le tube

La caverne

L'ombilic
Conclusion

TEXT

- 1 La mutation et la création de l'homme, du clone au posthumain en passant par l'être hybride, ébranlent la définition de sa nature, invitant à reconsidérer ce qui le compose, ce qui, littéralement, constitue son humanité. Il existe une longue tradition philosophique selon laquelle la perfectibilité est un élément consubstantiel à l'humain, comme chez Platon (1985), Pic de la Mirandole (1993) ou encore Rousseau (1989). La perfectibilité est ce qui le caractérise. Tout le mouvement vital – l'existence – devient alors un mouvement vers, précisément, un dépassement, un perfectionnement ; un élan vers l'expérience, l'ingéniosité, la transformation. Il est commun de placer les sciences et les techniques du côté du révolutionnaire, du nouveau, de l'inconnu. Elles seraient en ce sens essentiellement du côté de l'inédit et de l'irreprésentable car, justement, dépassant notre entendement commun, nos connaissances, notre conception du monde et de l'homme ; car au-delà du connu. Tous les travaux de Gaston Bachelard, Gilbert Durand et Claude Lévi-Strauss (et tous les travaux portant sur l'imaginaire) ont montré comment l'homme ne créait jamais à partir de rien. Il demeure l'héritier de traditions et de mythes, habité par des images primordiales, même quand il est question de sciences et de techniques les plus avancées. L'imaginaire sous-tend notre rapport au monde et notre pensée, même la plus rationnelle.
- 2 Les récits relevant des biotechnologies ou de la robotique (en particulier les récits relatant la création par l'homme de son double ou de son successeur, biologique ou mécanique) composent eux aussi avec tout un héritage mythique où cette question si essentielle de la genèse (quelle que soit la forme qu'elle prend) s'inscrit dans une sphère d'images anciennes et hautement significantes, toujours aussi prégnantes dans notre imaginaire. Chez les romanciers Maurice Dantec et Greg Bear par exemple, l'avènement de la posthumanité, relaté dans *Babylon Babies* (Dantec, 1999) pour le premier et dans *L'Échelle de Darwin* et *Les Enfants de Darwin* pour le second (Bear, 2002, 2003), passe encore par une grossesse « classique ». Le corps

féminin, maternel, demeure le « lieu » de la gestation, le « réceptacle » de la posthumanité. La matrice demeure « naturelle », biologique, organique. Le posthumain naît bébé, embryon de la posthumanité (encore) en devenir. Néanmoins, d'autres récits recourent au contraire à une matrice artificielle¹, une matrice externalisée. Ce sont des récits d'ectogenèse, terme créé par le biologiste britannique John Haldane en 1923 et mis en récit par Aldous Huxley dans *Le Meilleur des mondes* en 1932 (Huxley, 2002). Il s'agit d'une gestation en dehors du corps humain, une gestation extracorporelle. La (pro)création devient dès lors une démarche laborantine, strictement technique. On sait qu'il est aujourd'hui scientifiquement possible d'envisager la gestation d'un bébé en dehors du corps d'une femme. Des recherches sont actuellement menées sur un placenta artificiel par exemple, ou sur un liquide amniotique de synthèse. En outre, il faut être conscient que le terme que nous employons (la « matrice ») a plusieurs acceptions selon les domaines (anatomie, mathématiques, informatique, technique, mythologie). C'est un mot riche en significations, se rattachant toutes néanmoins à la figure maternelle. En effet, l'étymologie du mot nous place de fait dans le domaine de la maternité (de la fécondité) puisque le mot français « matrice » vient du latin *matrix* (*matricis*) lui-même dérivé de *mater*, « la mère ».

- 3 Nous visons donc à analyser ici les représentations de la mutation et de la création de l'humain, en nous concentrant sur leur origine. Comment ces êtres (hybrides, clonés, posthumains) sont-ils engendrés ? Pour commencer, nous traiterons de quelques déclinaisons de la figure matricielle (ou matrices nouvelles) conçues à travers un bagage symbolique qui s'inscrit dans la longue histoire culturelle ; nous nous interrogerons ensuite sur la question de l'ombilic, du nombril, du cordon, avant de questionner finalement la démiurgie humaine, l'anthropotechnie (c'est-à-dire la transformation de l'homme par l'homme), au regard de la filiation, de la mémoire et du récit des origines.

La bulle et le tube

- 4 Peter Sloterdijk, dans sa trilogie *Sphères* (Sloterdijk, 2002-2005), a montré combien cette forme géométrique était un élément central de la pensée humaine². Avant lui, Bachelard, entre autres, avait souligné

l'importance de la rotondité dans les rêveries humaines et dans nos questions existentielles, notamment celles touchant les origines du monde et de l'homme (Bachelard, 1957). L'œuf, par exemple, est un motif majeur (flagrant même) dans de très nombreuses mythologies. Il est évoqué dans maintes cosmogonies, dans celles de l'Égypte pharaonique par exemple ou encore dans la mythologie hindoue (Chifflet, 2008). Toutes les formes sphériques, rondes, ovales, relèvent ainsi de la symbolique de la gestation, de la création en puissance. La forme même d'une graine « alimente » cette pensée symbolique. L'œuf, la graine, l'arrondi du ventre maternel invitent à penser l'origine dans la rondeur. De plus, la symbolique de l'eau est omniprésente. Elle est un élément originel. L'image du sac amniotique préside ici à la figuration humide, voire liquide, de la matrice artificielle.

- 5 Le film *L'Île* réalisé par Michael Bay en 2005 relate par exemple la fuite de deux clones qui étaient élevés dans un monde « sous cloche » pour être la banque d'organes de leur « original ». La représentation des « bulles de clones » y est explicite. Le film est entièrement « peuplé » de bulles. De plus, au début du film, le héros (on ne sait pas encore que c'est un clone, et lui non plus) rêve de cuve et de noyade, et il comprendra *a posteriori* qu'il s'agit de son souvenir dans la « bulle artificielle ».
- 6 *Intelligence artificielle* de Steven Spielberg (2001) est, lui, une transposition de l'histoire de Pinocchio dans un futur de robots humanoïdes. Une partie de la planète est sous les eaux et les hommes ont recours à des robots humanoïdes appelés les « mécas ». Des parents aisés, dont l'enfant Martin est dans le coma, « cryogénisé », adoptent un petit garçon « méca », David, que l'on peut programmer pour s'en faire aimer. La femme s'y attache et exécute le programme. Cependant, son enfant légitime sort du coma et David est mis de côté. La mère, au lieu de le renvoyer à l'usine (où il serait détruit), l'abandonne dans la forêt. Tout le reste du film prend alors des allures de quête (initiatique), le petit David ayant comme seul objectif de trouver la fée bleue du conte de Pinocchio pour exaucer son rêve : retrouver sa mère. Nous sommes moins ici dans le domaine des biotechnologies que de la robotique, mais l'enjeu est le même : la filiation d'un être créé artificiellement par l'homme. L'image de la matrice y est également présente. La chambre de l'enfant « méca » David est placée sous le signe de la bulle, faisant écho à l'enfant « organique » Martin placé

durant son coma dans un incubateur. Les deux enfants sont dans une matrice : alors que Martin se retrouve dans une matrice artificielle, médicale, David prend sa place au sein de la demeure familiale, au sein du giron maternel³. En outre, la symbolique de l'eau est omniprésente, avec tout d'abord l'image de la bulle. Tout le début du film (sorte de huis-clos dans la maison familiale) est occupé par les bulles et les ronds : c'est le rond de l'univers intime, la matrice, le cocon. Ensuite, à la fin du film, l'immersion dans la cité engloutie (New York) pour trouver la fée bleue reprend le thème traditionnel de la renaissance par les eaux. Coincé sous les eaux glacées pendant 2000 ans, le jeune « méca » renaît pour vivre son rêve : passer une journée avec sa mère qui lui témoigne son amour et le reconnaît enfin comme son fils. Il peut alors devenir un « vrai petit garçon », tel un Pinocchio devenu humain. Son existence est reconnue. Sa venue à l'existence « humaine » (l'expérience des sentiments ; l'attachement à la mère ; la reconnaissance par la mère) passe — doit passer — par une figure matricielle. Son immersion finale signe sa renaissance.

- 7 L'association de l'eau et de la création, à travers l'image de la bulle entre autres, renvoie bien évidemment à l'image du sac amniotique. La matrice est symboliquement considérée comme le contenant d'eaux vitales. Comme l'ont montré Gaston Bachelard (1942) et Mircea Eliade, les eaux, dans notre imaginaire, sont germinatives :

Elles symbolisent la totalité des virtualités. Elles sont *fons* et *origo*, la matrice de toutes les possibilités d'existence [...] principe de l'indifférentiel et du virtuel, au fondement de toute manifestation cosmique, réceptacle de tous les germes. (Eliade, 1949, p. 198)

- 8 La femme et l'eau « appartiennent constitutionnellement au même symbolisme de fécondité » (*ibid.*, p. 199). De plus, l'idée du cocon, au sens figuré, est matérialisée par l'image de la matrice artificielle. Le cocon et la chrysalide sont d'ailleurs d'autres modèles de la matrice artificielle. Bien plus, le cocon des insectes figure la mutation humaine même. Le cocon suppose une relation — symbolique — avec l'imaginaire des insectes⁴ : la mutation du corps humain est assimilée à la mue des insectes. L'un des exemples les plus explicites est le film *La Mouche* de David Cronenberg (1986). Par l'image de la mouche est abordée la délicate question des manipulations du vivant et, *in fine*, de la démiurgie elle-même. La possibilité d'intervention sur le vivant

amène ici à une mue (mutation) monstrueuse. Dans *Alien la résurrection*, quatrième film de la saga *Alien*, réalisé par Jean-Pierre Jeunet (1997), l'héroïne Ripley est clonée. Elle devient un être indéterminé et potentiellement immortel. D'ailleurs, le scénario en est fragilisé puisqu'il n'y a plus, de fait, d'enjeu de vie ou de mort. L'intérêt réside plutôt dans le thème de l'infanticide. L'être que Ripley doit tuer pour la quatrième fois est son fils. Au début du film, Ripley est dans un tube (figure matricielle), cryogénisée. On voit ensuite sa renaissance dans une sorte de grand tube métallique. Elle est enveloppée d'un linceul apparaissant comme un cocon de chrysalide. La déchirure de l'enveloppe et son extraction hors de son cocon (hors de la matrice) est l'équivalent symbolique d'une (re)naissance, ici sur le mode de la mue des insectes et papillons.

- 9 L'œuf, le sac amniotique, la bulle, le cocon relèvent tous de la même symbolique. Ce sont des images de la création à l'état larvaire, germinale. Comment figurer la gestation et la maturation de l'humain, du clone, du posthumain, de tout être humanoïde, si ce n'est en recourant à ces images primordiales ?
- 10 Dans *La Possibilité d'une île*, roman de Michel Houellebecq (2005), le personnage principal, Daniel, est confronté à la secte élohimate, attendant le retour des créateurs extraterrestres (les Élohims) et promettant l'immortalité. Le déroulement linéaire de l'intrigue est interrompu par des extraits des journaux intimes de ses clones (jusqu'à « Daniel 25 »), relatant la fin de l'humanité et l'avènement des « néo-humains ». En 2008, Houellebecq en a fait un film portant le même titre (Houellebecq, 2008). La naissance des « néo-humains » se fait à partir d'une matrice (une bulle). Dans le roman, l'image de la bulle est explicitement usitée :

Ces tuyaux contiennent les substances chimiques nécessaires à la fabrication d'un être vivant, poursuit Miskiewicz : carbone, hydrogène, oxygène, azote, et les différents oligo-éléments...

— C'est dans cette bulle transparente, ajouta le prophète d'une voix vibrante, que naîtra le premier humain conçu de manière entièrement artificielle ; le premier véritable cyborg ! (Houellebecq, 2005, p. 239)⁵

- 11 Dans *Species Technica* du philosophe belge Gilbert Hottois (2002), le développement de l'intelligence artificielle, des nanotechnologies, des biotechnologies, des sciences cognitives, de l'informatique (en somme, de ce que l'on appelle la convergence NBIC) est intégré au projet appelé « Fils de l'Homme », c'est-à-dire la création d'un être nouveau. Le roman effectue une véritable mise en abyme puisque le héros principal, Gillian, est lui-même l'auteur d'un ouvrage intitulé *Species Technica. Pour une philosophie du futur*, livrant une réflexion philosophique sur l'évolution humaine et l'évolution technologique. L'un des épisodes majeurs du roman est la visite par le héros d'un laboratoire de manipulations biotechnologiques. Il y est question de « technogenèse » (*ibid.*, p. 126-131). L'évolution, technicisée, vers le posthumain est en outre accélérée par une machine appelée « la Panmatrix ». Sa description est éloquente :

En réalité, plus qu'une machine, la Panmatrix est un organisme. Un organisme qui engendre. C'est la fonction ordinaire d'un organisme, mais celui-ci présente cette particularité de ne jamais concevoir deux fois le même être. De plus, concevoir est à prendre ici dans toutes ses acceptions. La Panmatrix représente, modélise d'abord théoriquement la structure géométrique du technonte qu'elle engendre ensuite physiquement.

Dès qu'ils furent à l'intérieur d'une sorte de petit sas, le gros homme fort fourra sa tuque dans sa poche. Il faisait chaud et humide. (*Ibid.*, p. 126)

- 12 Bien plus, le laboratoire, confondu avec la machine Panmatrix, devient la matrice de la technogenèse, un lieu intime, un lieu de gestation.
- 13 L'anthropotechnie est associée à la symbolique de l'obstétrique. Nombre d'actions humaines, nombre de métiers, ont, dans la pensée sacrée, une dimension obstétrique symbolique, telle la métallurgie par exemple. Comme le rappelle Mircea Eliade (1957, p. 210), le fourneau est la matrice. Il s'agit en somme, par les moyens mis à la disposition des humains, de répéter, de compléter, l'action et la fécondité de la Terre Mère, de la *Terra Genetrix*. L'humain s'y est employé d'abord par le travail agricole, puis par les démarches biologiques

technicisées, par les biotechnologies. Du moins, est-ce ce que suggèrent les récits anthropotechniques.

La caverne

« La terre, inépuisable et
suprême matrice [...]. »

Victor HUGO

(*La Légende des siècles*)

- 14 Le travail agricole a été la première activité symboliquement associée à la fécondité de la Terre. L'ancre terrestre est le lieu de la création en puissance, là où résident les secrets de la création, l'énergie vitale⁶. La grotte, la caverne, toute cavité dans la terre est ainsi un symbole, « naturel », de la matrice. Il est donc remarquable que les récits de manipulation du vivant fassent mention de cavernes et de grottes. L'imaginaire biotechnologique compose avec des images primordiales anciennes. L'anthropotechnie reste associée à l'imaginaire de la matrice naturelle, terrestre (la « Terre Mère »), considérée comme la grande matrice universelle. Pierre Saintyves affirme dans son essai sur les grottes (1918) que dans nombre de mythes, la caverne est une matrice universelle. Elle est anthropogonique. Chez Gilbert Hottois, c'est dans le désert de l'Arizona que se situe le centre anthropotechnique. Le posthumain est créé dans « une caverne sacrée », dans l'ancre terrestre, au cœur d'un volcan. Il y est question du « creux », de l'« orifice », du lieu « sous terre » (Hottois, 2002, p. 163-164). Le lieu souterrain remplace symboliquement le giron maternel. Ici, le giron est terrestre. On retrouve donc l'image de la grande matrice universelle, l'image de la Terre Mère. Gilbert Durand, analysant les représentations de la grotte et leurs significations, parle quant à lui du « substitut caverneux du ventre maternel » (1969, p. 275). La cavité marque l'entrée dans le giron, dans le cocon, dans la matrice.
- 15 Dans cette perspective, la matière même, finalement, est matricielle. D'ailleurs, le mot « matière » est lui aussi issu du latin *mater* désignant la mère. La matière est la matrice. Le fait que les mots « mère », « matière », « matrice » appartiennent au même univers linguistique donne toute sa signification à l'identité maternelle, matricielle, essentielle, de la matière. Les alchimistes désignaient par

« menstrues » la matière sur laquelle ils œuvraient (Brun, 1992, p. 101-103). La matière est féminine et maternelle. Elle est la mère. Elle est enveloppe originelle.

- 16 Dans le film adapté de son roman *La Possibilité d'une île*, Michel Houellebecq recourt, en plus de l'image de la bulle, à l'image de la caverne, une caverne terreuse mais dont les parois peuvent faire penser aux membranes d'un corps humain. Elle est d'aspect organique. L'intérieur de la grotte ressemble d'ailleurs aussi à un cocon⁷. En outre, cette filiation mythique entre l'être créé et la terre est représentée également par l'image d'un être « argileux ». Enfin, la caverne se situe dans une sorte de grand cratère, cavité géante contenant un lac. Le successeur de l'homme apparaît et vit ainsi dans les tréfonds de la terre. Dans *L'Île*, l'image du sac amniotique artificialisé, technicisé, est doublée d'une image du souterrain, de la caverne. Les héros découvrent en effet que leur paysage environnant n'était que des hologrammes. Eux, les clones artificiellement créés, vivaient en réalité sous terre, en plein désert nord-américain.
- 17 La matrice, quelle que soit sa forme, appelle la question de l'ombilic. L'image du sac amniotique est figurée (actualisée) par la bulle et le tube. Mais à quoi seraient-ils reliés ? Dans l'image de la caverne, l'être serait-il directement relié à la terre, comme dans nombre de cultures traditionnelles, comme dans la tradition biblique par exemple où le premier homme est celui « qui naît de la terre », celui qui provient du sol (« le sol » se dit *adâma* en hébreux, ce qui a donné *Adam*) ? De même, dans la mythologie des Mayas kitchè (dans le *Pop Wuh*), les démiurges créent les premiers hommes à partir de la terre. L'être issu de l'ectogenèse serait-il un être sans nombril et donc un être sans filiation ?

L'ombilic

- 18 Dans le film *La Possibilité d'une île*, la cavité dans laquelle vit le clone peut être vue comme une figuration de l'omphalos, le nombril du monde, le centre d'un monde nouveau — post-apocalyptique. L'être cloné s'inscrit ainsi dans l'environnement au sens plein du mot, s'inscrit dans le « grand tout », dans l'existence qui le relie aux éléments. Il est dès lors une figure biblique : il est l'être provenant de la terre. Il actualise en cela nombre de mythes anthropogoniques où

toute chose dans le monde est reliée (le microcosme et le macrocosme). Dans son roman, Houellebecq spécifie que « l'hémisphère aux parois de plastique transparent⁸ [est] irrigué par des centaines de tuyaux transparents conduisant à des containers d'acier poli » (des containers qui contiennent les substances chimiques nécessaires à la « fabrication d'un être vivant ») (2005, p. 237). Les êtres issus de la matrice artificielle ne naissent pas « incomplets ». Leur croissance n'est plus à faire (contrairement au nouveau-né humain). Ils apparaissent à l'existence avec des capacités physiques et cognitives déjà développées. En effet, la matrice artificielle « accouche » généralement d'un être « fini », adulte. La gestation est complète. Dans *L'Île*, les deux héros, adultes, ont été créés il y a trois et quatre ans. La salle des « bulles-matrices » abrite en effet uniquement des corps d'êtres adultes. Dans *La Possibilité d'une île* de Houellebecq, le scientifique Miskiewicz déclare ouvertement pouvoir désormais « contourner le stade de l'embryogenèse et [...] fabriquer directement des individus adultes » (*ibid.*, p. 239). On le voit d'ailleurs dans le film où la matrice contient un être adulte. Cependant, l'être en gestation adopte tout de même une position fœtale, notifiant ainsi la permanence des images primordiales. Quoique créé « fini », il demeure symboliquement un être en devenir.

- 19 La matrice pose bien évidemment la question de la filiation, question problématique dès lors que l'on traite du statut du clone, du posthumain, du cyborg, bref d'un être créé par l'humain grâce à des moyens techniques. Et interroger la filiation d'un être artificiellement conçu, c'est aussi être confronté à la question de la mémoire, de sa mémoire. Dans *La Possibilité d'une île*, les questions de la mémoire, de la filiation, du récit des origines, sont abordées entre autres par le biais des « journaux intimes ». Ainsi, chaque version clonée de Daniel tient un journal intime. Daniel 25 lit ainsi le récit de ses prédécesseurs. Le clone a ainsi accès à leur mémoire, notamment à la mémoire de son prédécesseur humain, c'est-à-dire, finalement, à sa propre mémoire. C'est par le biais du récit qu'il peut s'inscrire dans une sorte de filiation. Dans le film *L'Île*, les héros, après avoir appris qu'ils étaient des clones, découvrent que leurs souvenirs d'enfance étaient aussi de pures fabrications. Leur mémoire avait été conditionnée durant leur maturation dans la matrice artificielle. La filiation est donc non plus tant biologique que « laborantine ». D'ailleurs, dans

L'île, les clones en gestation sont nourris par d'autres clones travaillant dans le laboratoire, donc, par définition, par des « laborantins » (qui ignorent d'ailleurs qu'ils nourrissent leurs semblables). La démarche est donc ainsi strictement « artificielle », technique. Néanmoins, les images primordiales demeurent. Ici, l'image de la coupure du cordon ombilical est conservée (actualisée). Dans *Alien la résurrection*, la question de la filiation ne concerne pas tant l'histoire et la mémoire de la Ripley clonée, que ce qu'elle enfante. La question de la filiation est posée par le fait surtout que Ripley est elle-même la matrice d'un monstre. D'ailleurs, dans l'une des premières scènes du film, on assiste à la césarienne de Ripley et toute l'attention est focalisée sur la coupure du cordon qui reliait l'*alien* à Ripley. À la fin d'*Alien 3*, on sait que Ripley porte en elle un *alien*. C'est ce qui l'amène à se suicider en se jetant dans un gouffre de feu. Elle était devenue la porteuse d'un nouvel *alien*, sa matrice, sa mère. C'est justement tout l'enjeu d'*Alien la résurrection*. Clonée, Ripley doit affronter l'espèce qu'elle a engendrée. La filiation est ici problématique, d'une part puisqu'il s'agit notamment d'une filiation entre deux espèces (ici ennemies), et d'autre part car la filiation doit être annulée : Ripley doit détruire ce qu'elle a engendré, tuer sa création, son « enfant ». La filiation doit être annihilée par l'infanticide. On peut voir ici une image des moratoires de recherches en sciences. S'agirait-il finalement de tuer ce qu'on ne maîtrise plus ? L'infanticide pourrait ici être vu comme une métaphore de notre responsabilité face aux créations laborantines.

- 20 Quelles que soient les multiples portées des récits de clones, posthumains, monstres hybrides, la naissance d'une nouvelle espèce passe par une nouvelle matrice. Au ventre maternel est substituée une bulle, un tube, un cocon techniques : une matrice artificielle. L'anthropotechnie est une nouvelle anthropogonie⁹. Elle actualise ainsi des motifs mythiques tels la bulle, le cocon, la caverne. Elle se décline également comme nouveau récit des origines : origines collectives d'une nouvelle espèce (posthumaine, clone, êtres hybrides) et origines individuelles (posant la question de la filiation de chaque être créé en laboratoire).

Conclusion

- 21 Tels des nouveau-nés, le clone, le posthumain, le cyborg, le monstre hybride sont issus d'une matrice. La nature de la matrice a changé. Le ventre maternel a laissé la place à une matrice artificielle qui doit néanmoins s'inscrire dans la lignée des représentations traditionnelles de la matrice. D'une part, les représentations de la matrice dans l'imaginaire scientifique et technique, en particulier anthropotechnique, montrent la persistance de la pensée mythique, ici des images les plus primordiales (la procréation, la gestation, la naissance). L'imaginaire modèle notre rapport au monde, notre rapport aussi aux sciences et aux techniques, et aux possibilités qu'elles offrent. Le nouveau et l'inconnu sont pensés à travers des images qui structurent notre pensée. D'autre part, recourir à des images symboliquement fortes (un substitut de matrice) suggère une continuité entre la naissance d'un homme telle qu'on la conçoit et les nouvelles techniques de création et de procréation. Le recours à des images connues (car primordiales) permet en outre d'inscrire l'anthropotechnie dans une sphère « naturelle », comme si cette nouvelle technique « allait de soi », comme si elle était une suite logique à l'histoire de l'humanité. Il s'agit en somme de rendre naturel ce qui est une construction. Le principe reste le même (la gestation dans une matrice). Seul l'objet change. L'action est « simplement » déplacée, externalisée. On passe d'une genèse intra-utérine à une ectogenèse. La symbolique demeure. Elle est simplement actualisée. Comme le souligne Mircea Eliade (1957), il existe un parallèle symbolique entre l'ontogenèse (enfantement) et la phylogenèse (anthropogonie). Désormais, le parallèle s'étend à l'ectogenèse (anthropotechnie)¹⁰.
- 22 Enfin, il est remarquable que les images de la matrice, du giron, du cocon, de la sphère, de l'œuf, de la bulle surtout, soient également convoquées dans des récits d'anticipation que nous qualifierions de « sociaux », c'est-à-dire les récits dans lesquels la société est enfermée dans une « bulle » (dans tous les sens du terme). C'est une manière encore de traiter finalement de la matrice, de la figure maternelle. La *Terra Genetrix* est la société. La population entière est vue ici comme une entité infantile, « protégée », soi-disant, du monde extérieur¹¹. Cette thématique de ce que nous appelons la « bulle (ou matrice) sociale » montre comment le « cocon » peut

devenir liberticide, étouffant, infantilisant. Cocon, bulle, œuf : toutes les formes qui ont trait à la figure matricielle sont des symboles du refuge. La matrice est enveloppante¹². Mais dans ces récits où la matrice devient la métaphore d'une société infantilisant ses « enfants », la « bulle » n'est qu'une *illusion* de refuge. C'est ce qu'expérimentent les héros de *L'Île* par exemple. Il est bien dit que les clones sont volontairement maintenus au stade infantile. Comme l'écrit Bachelard dans *La Terre et les rêveries du repos* : « On veut être protégé mais on ne veut pas être enfermé. » (1948, p. 186)

BIBLIOGRAPHY

Œuvres de fiction (littéraires et cinématographiques)

BAY Michael, 2005, *L'Île*, 136 min.

BEAR Greg, 2001, *L'Échelle de Darwin*, Paris, Robert Laffont, coll. « Le Livre de Poche / Science-fiction » [éd. originale 1999, New York, Ballantine Publishing Group / Random House].

BEAR Greg, 2003, *Les Enfants de Darwin*, Paris, Robert Laffont, coll. « Le Livre de Poche / Science-fiction » [éd. originale 2003, New York, Ballantine Publishing Group / Random House].

CRONENBERG David, 1986, *La Mouche*, 95 min.

DANTEC Maurice, 1999, *Babylon Babies*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Science-fiction ».

HOTTOIS Gilbert, 2002, *Species Technica*, Paris, Vrin, coll. « Pour demain ».

HOUELLEBECQ Michel, 2005, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, coll. « Le Livre de Poche ».

HOUELLEBECQ Michel, 2008, *La Possibilité d'une île*, 85 min.

HUXLEY Aldous, 2002, *Le Meilleur des mondes*, Paris [éd. originale 1932, Londres, Chatto and Windus].

JEUNET Jean-Pierre, 1997, *Alien la résurrection*, 109 min.

SPIELBERG Steven, 2001, *AI, Intelligence artificielle*, 140 min.

Œuvres philosophiques et essais

ATLAN Henri, 2005, *L'Utérus artificiel*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».

BACHELARD Gaston, 1942, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti.

BACHELARD Gaston, 1948, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti.

BACHELARD Gaston, 1957, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

BRUN Jean, 1992, *Le Rêve et la machine. Technique et extase*, Paris, La Table Ronde.

CHIFFLET Stéphanie, 2008, *Le Récit de la convergence NBIC : vers une nouvelle cosmogonie ?*, thèse de doctorat, université Stendhal-Grenoble 3.

CHIFFLET Stéphanie, 2016a, « De la bulle : un aspect de l'imaginaire des technologies convergentes », dans O. Avenati et P.-A. Chardel (dir.), *Datalogie. Formes et imaginaires du numérique*, Paris, Loco / ESAD de Reims, p. 190-198.

CHIFFLET Stéphanie, 2016b, « L'imaginaire transhumaniste ou le rêve de Google », *Sociétés*, n° 131 (Hybridations anthropotechniques), p. 61-68.

CHION Michel, 2009, *Les Films de science-fiction*, Paris, Les Cahiers du cinéma, coll. « Essais ».

DURAND Gilbert, 1969, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, coll. « Études supérieures » [1^{re} éd. 1960, PUF].

ELIADE Mircea, 1949, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique ».

ELIADE Mircea, 1957, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

PIC DE LA MIRANDOLE, 1993, *Œuvres philosophiques*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée ».

PLATON, 1985, *Protagoras dans Œuvres complètes*, t. III, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Budé ».

ROUSSEAU Jean-Jacques, 1989, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

SAINTYVES Pierre, 1918, *Les Grottes dans les cultes magico-religieux et dans la symbolique primitive dans Porphyre, L'Antre des nymphes*, Paris, Émile Noury.

SIGANOS André, 1985, *Les Mythologies de l'insecte. Histoire d'une fascination*, Paris, Méridiens-Klincksieck, coll. « Méridiens Sciences humaines ».

SLOTERDIJK Peter, 2002-2005, *Sphères*, Paris, Hachette, 3 t. [éd. originale 1998-2003, Francfort-sur-le-Main, Surkamp Verlag].

TESTART Jacques, 1986, *L'Œuf transparent*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

NOTES

1 Henri Atlan (2005) parle d'« utérus artificiel ».

- 2 Il emploie le terme « sphérologie ».
- 3 Le père joue un rôle secondaire, même si c'est lui qui a offert ce clone en cadeau à sa femme inconsolable.
- 4 L'imaginaire des insectes a été étudié notamment par André Siganos.
- 5 Le film reprend la même imagerie, montrée dès les premières minutes.
- 6 Pensons notamment à l'image du magma terrestre.
- 7 Nous retrouvons ici l'imaginaire des insectes.
- 8 La « bulle-matrice ».
- 9 Un mythe étant la somme de ses variantes comme le souligne Claude Lévi-Strauss.
- 10 Sur la dimension politique de l'anthropotechnie, voir notre article « L'imaginaire transhumaniste ou le rêve de Google » (2016).
- 11 Par exemple les films *L'Âge de cristal* de Michael Anderson (1976) ou *L'Île* de Michael Bay, ou encore les romans *Isolation* de Greg Egan (1992) ou *Eternity Incorporated* de Raphaël de Cassagnac (2011).
- 12 Sur l'image de la matrice dans les sociétés utilisant les technologies ubiquitaires, voir notre texte « De la bulle : un aspect de l'imaginaire des technologies convergentes » (2016).

AUTHOR

Stéphanie Chifflet

Université du Québec à Chicoutimi

Conquête d'identités composites : les hybridations corporelles et textuelles dans *L'Interdite* et *N'Zid* de Malika Mokeddem

Mixed Identities Conquest: Bodily and Textual Hybridations in Malika Mokeddem's L'Interdite and N'Zid

Hélène Barthelmebs-Raguin

DOI : 10.35562/iris.1110

Copyright

All rights reserved

ABSTRACTS

Français

Le présent article propose d'étudier le métissage culturel, social et linguistique qui compose les identités féminines dans les œuvres de Malika Mokeddem, auteure algérienne de langue française. Cette écrivaine, engagée dans la dénonciation des inégalités entre femmes et hommes, y interroge la notion d'identité à travers l'exploration de différentes images hybrides des corps — l'altérité y tenant une place prépondérante. Refuser le clivage identitaire apparaît dans ses productions romanesques comme un acte fécond, car cela permet d'échapper à l'enfermement dans les clichés et les stéréotypes, en amenant à la création d'identités nomades et plurielles. Dès lors, on ne saurait parler du corps féminin, au singulier, mais bien des corps féminins. Les nombreuses hybridations construisent la réflexion sur les corps des femmes : la singularité d'une identité essentialisante est réfutée au profit d'un corps-texte, se faisant le support des identités plurielles des femmes.

English

This paper wishes to study the cultural, social and linguistic interbreeding which forms women's identities in Malika Mokeddem's books, a French-speaking Algerian author. Committed to the denunciation of inequalities between men and women, this author question the notion of identity through the exploration of several hybrid images of bodies—where otherness occupies an important place. In her fictional productions, to refuse the identity division seems a fertile action: it allows to escape from an imprisonment of clichés and stereotypes, by creating nomadic and plural identities. From then on, we can't speak of a "woman body" but only of women bodies, in its plural form. The various hybridations build a reflection about the bodies of women: the singularity of an essentializing identity is refuted

in favour of a “body-text” becoming the medium of women’s plural identities.

INDEX

Mots-clés

littérature algérienne de langue française, écriture féminine, identité, hybridation, XXe siècle

Keywords

French-speaking Algerian Literature, gender studies, identity, hybridation, 20th century

OUTLINE

Corps féminin, lieu du métissage

« Cortex, corps-texte »

Corps du texte et hybridations

Conclusion. Vers une nouvelle identité...

TEXT

« Le corps est ainsi pris dans une dialectique qui part d’un donné naturel pour en faire un objet culturel et, comble de la culture, en incorporer à tel point les aspects les plus sociaux et culturels que ceux-ci passent, à nouveau, pour du naturel, voire pour “une seconde nature”. En ce sens, “le corps, à sa façon, parle”, comme ou contre les paroles, intervient à part entière dans les interactions, devient un système sémiotique, sur lequel se fondent des rhétoriques. »

Christine DÉTREZ

*(La construction sociale
du corps, 2002, p. 20)*

- 1 Depuis le ^{xx}^e siècle, les corps féminins se sont vus investis par de nombreuses représentations artistiques qui, loin d'être de simples enveloppes charnelles, donnent à voir des lieux de tensions identitaires profondes. Les études de genre ont notamment participé, dans ce contexte, à la problématisation des corps des femmes comme enjeu social dans la pensée des différences entre les sexes. À titre d'exemple, Christine Delphy fut ainsi la première sociologue féministe française à penser le corps en terme de « social », réfutant ainsi la conception essentialisante du corps, qui le réduit à une donnée biologique impondérable. Elle affirma que « quand on met en correspondance le genre et le sexe [...] est-ce qu'on compare du social à encore du social ? » (2001, p. 253) Cette question fait bien entendu écho aux travaux de Judith Butler, pour qui il existe « une discontinuité radicale entre le sexe du corps et les genres culturellement construits » (2004, p. 67) Il s'agit donc d'envisager le corps comme résultant de constructions sociales, et comme marqué — de même que la race, par exemple — par des rapports de pouvoir. Ainsi, l'époque de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle représente un tournant dans la perception des corps qui sont, dès lors, non plus objets, mais aussi sujets des représentations : ils cristallisent les enjeux des rôles que les sociétés font jouer aux personnages féminins. En ce sens, les corps scripturaires offrent de multiples possibilités d'investissement par les créations artistiques, qui tendent à traduire des identités plurielles et composites — et à repousser donc les visions monolithiques, essentialistes, des corps féminins. Nous pensons ici notamment aux techniques modernes, telles que la médecine ou les manipulations de l'ADN, alimentant les fantasmes d'hybridation et les interrogations identitaires¹, et permettant ainsi de dépasser la conception naturalisante du corps. La quête des identités féminines passe ainsi par un renouvellement du questionnement *qu'est-ce que le corps ?* ; ce dernier devenant acteur, et surtout créateur d'identités qui ne font donc plus correspondre sexe et genre. Les auteur.e.s interrogeant les corps ne tendent plus à des reproductions sublimées et magnifiées d'un triptyque féminin archétypal que nous pourrions voir dans les

figures de la vierge, la mère et l'amante, mais réinventent les normes de production et de représentation des corps féminins, ainsi que l'a notamment illustré l'artiste française Orlan² engagée dans la cause des femmes.

- 2 Pour nous, la question se pose donc de savoir comment les artistes, et plus précisément les écrivaines, investissent leur propre corporeité, car les représentations qu'elles proposent apparaissent comme de véritables enjeux identitaires tant elles reflètent les paradoxes qui sous-tendent les conceptualisations du genre féminin. Pour étudier les représentations corporelles littéraires en ce qu'elles recèlent de constructions identitaires, nous nous arrêterons sur l'œuvre de Malika Mokeddem³, auteure algérienne de langue française, et plus spécifiquement sur deux de ses romans contemporains *N'Zid* (2001) et *L'Interdite* (1993). Il s'agit pour nous d'explorer les représentations du genre féminin dans une aire d'expression française par-delà les frontières culturelles. Issue des littératures postcoloniales, son écriture recèle une double étrangeté : sur la scène littéraire française, largement dominée par les hommes, Malika Mokeddem écrit en étant francophone – et non française – et en étant une femme. Ces littératures de langue française, conceptualisées par Gilles Deleuze et Félix Guattari comme étant « mineures », représentent surtout des littératures décentrées ; or, dans le cas de Malika Mokeddem, cela est d'autant plus vrai qu'elle apparaît doublement marginale. Elle appartient à cette nouvelle génération d'auteures algériennes, pour qui l'écriture s'attache aux corps des femmes, en en réfutant la réification : elle décrit le « corps comme érogène, zone de plaisir, mais aussi lieu de souffrance et de connaissance privilégié de soi » (Cazenave, 1993, p. 13). Dans ce cadre, le roman, éminemment protéiforme – spécialement au vu des littératures postcoloniales qui ont réinterrogé le genre romanesque – offre un vaste champ d'expression et explicite peut-être le plus efficacement l'étroite relation entre sujet, langue et corps. Pour la présente réflexion, notre propos est de montrer en quoi l'hybridation d'éléments extérieurs au corps pour représenter, et donc saisir, les corps des femmes permet à ce dernier de signifier – autant que d'être signifié – dans le texte même et de devenir ainsi le lieu d'une constellation de significations et de niveaux d'interprétation. Quelles

nouvelles images naissent de la peinture des corps féminins dans l'écriture de Malika Mokeddem ?

- 3 Enfin, précisons que notre réflexion s'appuie, notamment, sur les travaux des féministes Hélène Cixous, Carol Gilligan ou encore Luce Irigaray⁴, et favorise ainsi le croisement de paradigmes féministes et littéraires afin d'interroger tant la représentation littéraire du corps que l'inscription du corps de l'auteure dans ses propres œuvres. Après avoir interrogé les corps en tant que lieu d'un métissage tant corporel que culturel, il s'agira d'analyser également les hybridations que connaissent les corps du texte, à travers l'étude des liens entre corps et texte et des intertextualités qui traversent l'œuvre de Malika Mokeddem.

Corps féminin, lieu du métissage

- 4 Loin de relever de simples procédés d'imitation, les corps littéraires sont donc devenus une production à part entière, des créations originales. Ils deviennent le théâtre des représentations identitaires, qui dépassent le constat des différences anatomiques entre femmes et hommes. Comme le souligne Thomas Laqueur dans *La fabrique du sexe*, « nous demeurons en suspens entre le corps envisagé comme masse de chair extraordinairement fragile, sensible et éphémère qui nous est familière, et le corps qui est si irrémédiablement lié à ses significations culturelles qu'il est impossible d'y accéder sans médiation » (1992, p. 26). Les hybridations permettent donc de faire signifier les corps féminins en annihilant le clivage traditionnel entre culture et nature. Les procédés de métissage placent de fait les images représentées dans le champ du non-figuratif, amenant à ouvrir « la voie à une intellection du pouvoir de fiction de l'imitation » (Cohn & Trémolières). Malika Mokeddem décrit nombre de corps féminins comme hybridés, métissés, littéralement emplis d'altérités, habités par des éléments qui font écho au grand Autre lacanien, i.e. le « lieu de la parole [...] le lieu du signifiant. [...] le lieu du manque à être » (Lacan, 1966, p. 253). Le déficit d'identités dont souffrent les femmes dans les sociétés patriarcales se voit donc comblé par un recours à du différent, qui va permettre d'accéder à la signification.
- 5 La première question qui se pose au contact de son œuvre est celle du statut des éléments qui intègrent les corps féminins. En effet, ces

éléments autres qui viennent compléter les corps scripturaux des personnages apparaissent comme éminemment discursifs : ils se font littéralement les discours qui parlent du manque-à-être (Lacan, 1978, p. 263), d'autant plus marqués que les identités féminines se voient définies par l'absence (pensons notamment à la psychanalyse qui théorise l'absence de pénis, à la religion qui a longtemps évoqué l'absence d'âme, aux sociétés pour lesquelles les femmes restent mineures à vie et sont donc privées d'autonomie, etc.). En réduisant les identités féminines à des extrêmes, ceux de mères et de prostituées, le patriarcat a privé les femmes de la reconnaissance d'individualités multiples. L'écriture de Malika Mokeddem vient bousculer ces identités prescrites en s'attachant à décrire des corps complexes : elle leur greffe des éléments allogènes, qui viennent nuancer les identités, et leur rendre ainsi leur complexité et leur richesse.

- 6 Tout d'abord, cette auteure semble avoir à cœur de reconstituer une harmonie originelle dans son roman *L'Interdite*, en abolissant les différences anatomiques, en cela qu'elles fondent — et légitimes ! — les inégalités entre femmes et hommes. Cela passe notamment par le fait de convoquer l'image de l'androgynie grec⁵. Les corps apparaissent d'abord comme hybridés avec leur propre double, en la réunion du binôme féminin/masculin. Le roman narre l'histoire de Vincent qui a subi une transplantation rénale, le greffon provenant d'une donneuse algérienne. Le corps du jeune homme devient ainsi le lieu du métissage entre les sexes, ce qui sous-tendra sa quête identitaire : « Mais cette tolérance ne pouvait empêcher l'idée qu'avec cet organe, la chirurgie avait incrusté en moi deux germes d'étrangeté, d'altérité : l'autre sexe et une autre "race". » (Mokeddem, 1993, p. 30) Au travers de « ce double métissage », le protagoniste est investi, au sens littéral du terme, par l'*alter ego*. Cet autre, ici féminin, devient constitutif de son intégrité physique, mais aussi de son être culturel, sexuel et moral : le lecteur assiste, dans un mouvement exactement inverse à celui de la Genèse biblique, à la réintégration du féminin dans le corps du jeune homme : à la « côte » primitive d'Adam est substitué un rein qui assure le retour à la complétude première — n'oublions pas que Malika Mokeddem a exercé en tant que néphrologue. L'auteure crée ainsi par le biais de cet acte chirurgical un être mythique, l'androgynie, porteur des deux opposés, masculin et féminin. Le dialogue autour de la notion de genre peut donc débiter

et réfuter l'existence d'un genre masculin, ou féminin d'ailleurs, « par essence ». En effet, la quête qui mène Vincent vers son identité éminemment plurielle évoque une dualité identitaire fondatrice, cet « entre-deux, sur une ligne de fracture, dans toutes les ruptures » (*ibid.*, p. 47). La notion d'entre-deux est ici centrale pour saisir les spécificités de l'écriture de Malika Mokeddem. En effet, elle permet d'échapper à l'enfermement dans un extrême : les clivages monolithiques bien/mal, vérité/mensonge, positif/négatif, mâle/femme, masculin/féminin, etc., se voient remis en question par cette notion qui permet de situer le propos à leur *frontière*, i.e. à cet endroit même où se rejoignent les opposés. Malika Mokeddem, interviewée par Yolande Helm, déclarera d'ailleurs :

Cet entre-deux m'a saisie tellement tôt que j'ai cette identité mêlée. Vraiment, on ne peut pas me scinder en deux. Il n'y a pas une couche algérienne, une couche française. Ça fait partie de moi ; je suis une Algérienne francophone. [...] Je suis en adéquation avec moi-même, c'est-à-dire que je suis les deux à la fois : pas deux moitiés juxtaposées ou accolées mais c'est intimement imbriqué en moi. On ne peut pas me scinder en deux justement parce que c'est très ramifié et que chaque partie de moi, chaque fibre se nourrit de l'autre. (Helm, 1999, p. 84-85)

- 7 Son œuvre *N'Zid* s'appuie aussi sur cette intrication constitutive de deux éléments inséparables. Le lectorat y suit, en parallèle de la quête de Vincent, celle de Sultana, néphrologue d'origine algérienne, de retour en Algérie pour y retrouver ses racines. Ces deux personnages principaux, à la manière de doubles, se rencontreront autour de leurs quêtes d'identités qui les amènent à accepter la pluralité comme seule vraie possibilité d'être.
- 8 Outre le genre masculin, en tant que double androgynique, ce sont également des matières organiques qui viennent compléter le corps féminin. Cette esthétique du métissage dans l'écriture de Malika Mokeddem s'oppose « à la normalisation sociale des corps » (Andrieu, 2011, p. 17), car elle interroge le statut des corps féminins au regard des prescriptions explicites et implicites qu'ils subissent lors de l'incorporation⁶ des normes. Pour Bernard Andrieu, l'hybridation « implique une mobilité et un métissage, engage le corps dans l'altérité par l'altération que lui procure toute incorporation de son envi-

ronnement, et reconfigure l'être dans un devenir plastique lié à son adaptation vivante à de nouvelles normes » (*ibid.*, p. 16). Ainsi, ces esthétiques du mélange ne reposent pas sur une simple addition d'éléments, mais la création d'une troisième identité. Or, notre auteure utilise principalement des métissages avec des matériaux naturels ; cela est particulièrement frappant, car les couples des oppositions binaires⁷ rattachent traditionnellement le genre féminin à la nature. Si cette vision apparaît affectivement véhiculée par les stéréotypes qui lient le féminin à la nature (et le masculin à la culture, donc), l'écriture de Malika Mokeddem tend au contraire à métaphoriser les ressentis du vécu corporel, et non à se conformer à un découpage social. Il ne s'agit pas pour elle de postuler d'une « nature féminine », ou d'« une féminité par essence » : l'auteure vient justement briser la conception essentialiste en donnant à voir des identités plurielles et composites : il ne saurait y avoir de monolithisme pouvant se résumer à une équation « sexe = genre ». Reprenant la formule de Raphaëlle Bellon et Cyril Barde (2012), il apparaît dans l'écriture de Malika Mokeddem une forme d'« irréversible divorce de la nature et de la culture », sans aller toutefois dans le sens des études constructivistes de Judith Butler. En effet, les corps féminins dans ses œuvres apparaissent comme le résultat, non de données simplement biologiques, mais bien de constructions discursives : les corps de Nora et de Sultana résultent d'une esthétique qui tend à faire signifier le genre féminin — au-delà du silence, comme nous le verrons, et au-delà des discours masculinistes.

- 9 Les hybridations qui allient environnement naturel et corps féminins dans ce corpus tendent à renforcer encore cette représentation. Que ce soit par la réification ou par la personnification, un parallèle se fait entre les éléments. L'anthropologue de l'imaginaire, Gilbert Durand, poursuit ce raisonnement plus avant en liant les *topoï* par le geste, l'initiative technique, qui met sur un pied d'égalité des éléments envisagés comme étant équivalents — en ce qui nous concerne, en vue de la quête sans cesse renouvelée d'identités féminines qui échappent aux personnages. Malika Mokeddem joue notamment des caractéristiques traditionnellement prêtées à des matériaux de construction pour bâtir, littéralement, le corps hybride de Nora dans *N'Zid* (2001) : « mon corps est de bois. Il est vermoulu » (p. 56), « mon corps devient de fer. Je le plie. Je le casse. Je le tasse et m'assieds en face d'un seuil

béant » (p. 121). Cette succession d'images, de même que les interrogations identitaires de Nora, s'avère malgré tout vaine à élaborer les identités corporelles : chaque matériau se révèle faillible et impropre à traduire à lui seul l'identité de la jeune femme. Néanmoins ces essais, même infructueux, ont rendu possible l'amorce de la quête identitaire : Nora se cherche elle-même, géographiquement sur la mer Méditerranée et métaphoriquement dans ces projections mentales. Dans cette œuvre, le lectorat suit Nora, jeune femme qui s'est réveillée amnésique et tuméfiée à bord de son voilier qui dérive en pleine mer Méditerranée. Privée de nom et d'identité, la mer devient pour la protagoniste l'espace qui accueille et permet quête de soi et projections. Les éléments environnementaux prennent ainsi corps — au sens premier du terme — dans les œuvres. À titre d'exemple particulièrement signifiant, l'image de la mer, en tant qu'élément aquatique, se fait récurrente dans le roman *N'Zid* et apparaît comme un *leitmotiv* scandant la narration — elle n'est plus dès lors un élément de *decorum*. « Redevenue moire sans mémoire, la mer remplit, navigue en elle. » (Mokeddem, 2001, p. 29) L'isomorphisme de l'eau lie ici les concepts de reflet, de rétention du passé et d'identités en une sorte d'allégorie : le soi échappe à la saisie par l'intellect. Cette image s'inscrit dans le texte, selon une perspective de régime diurne de l'image⁸ : elle recèle un mouvement purificateur. En effet, l'intrusion est perçue comme bénéfique, car la mer semble s'assimiler au corps de Nora et y trouver une adéquation naturelle, permettant de compléter par sa fluidité la béance identitaire de la jeune femme. Par ailleurs, l'auteure exploite l'homophonie entre « mer » M.E.R. et « mère » M.È.R.E. pour signifier la caractéristique féminine commune : « Et ma mère remonte en moi, aussi. » (Mokeddem, 1993, p. 176) On retrouve ici la notion de lignée féminine, ou de matrilinearité⁹ : l'inscription idéologique des femmes repose sur une reconnaissance des lignées de femmes qui fonde la reconnaissance sociale du genre féminin — alors ce sont bien des conceptions androcentriques de la généalogie qui président aujourd'hui encore à la représentation des lignées, pensons ne serait-ce qu'aux termes de *fratrie*, dérivé du substantif *frère*, et *probant* (ce dernier désigne la personne faisant l'objet de recherches généalogiques ; il n'existe pas au féminin). L'impossibilité à énoncer le corps comme une entité complète et indivisible en fait le lieu des questionnements identitaires : la difficulté à saisir le féminin par les mots est compensée par

le recours à un nouvel imaginaire, hybride et composite. Par le biais de l'écriture, les corps féminins s'inscrivent dans le texte en (re)liant le moi psychique et le monde sensible.

« Cortex, corps-texte¹⁰ »

- 10 Ce jeu de mots de Malika Mokeddem sur la quasi-homophonie entre « cortex / corps-texte » place l'expérience vécue du corps féminin comme centrale dans la construction de l'identité :

Tu n'as besoin de personne pour te scruter la complication.
Maintenant, tu es fixée. Un flou dans le cortex. Drôle de mot, cortex.
Corps – texte, c'est ça. Ton corps a le texte flou... (2001, p. 61)

- 11 Ainsi que l'a souligné Hélène Cixous, ce dernier devient un espace ayant sa propre expression. On retrouve la métaphore, souvent évoquée dans les études du genre, du corps en tant que *support du texte*. Ainsi, le corps, bien que caché dans la société arabo-musulmane, apparaît comme le lieu premier de l'expression d'une conscience de soi pour les femmes. On ne peut que remarquer l'inscription de la souffrance sur/dans les corps féminins : ils deviennent symptomatiques du mal-être identitaire et en portent ainsi les scories. Les maux/mots des identités infiltrent le corps des textes, donnant à voir un être-au-monde féminin en souffrance. La douleur infligée par le corps social patriarcal s'inscrit dans la chair individuelle ; « l'hexis corporelle peut ainsi être décodée comme un langage, un système sémiotique, où chaque signe fait sens » (Détrez, 2002, p. 163), la somatisation reproduit les tensions internes nées de la langue patriarcale. Dans la relation ternaire entre texte, corps et soi, le thème de la mémoire tient lieu de « liant », en étant une persistance de l'identité, garantissant la continuité de l'être au travers du temps ; ce thème constitue d'ailleurs un *topos* directement abordé par l'auteure : « Elle (Nora) se représente sa mémoire à l'image de la mer. Une fausse impression de vide afin d'égarer, de berner. Des monstres guettent tapis au fond [...]. » (Mokeddem, 2001, p. 29) Pour paraphraser Hélène Cixous, le corps est donc l'espace qui accueille le discours ; « les monstres » soulèvent donc la problématique du refoulé freudien¹¹. Les phénomènes d'amnésies sont donc particulièrement frappants : comment pourrait-on se saisir sans mémoire ?

Pourtant, l'oubli et le refoulement ne parviennent pas à enfermer définitivement les événements traumatiques, comme le souligne Malika Mokeddem quand elle évoque ces « monstres » surgissant de la mémoire. Ce qui appartient à l'indicible ou au tabou ressurgit sous d'autres formes, angoissantes et suscitant l'effroi du sujet. L'absence de discours quant aux identités plurielles des femmes apparaît donc signifiante, car elle est figurée dans le texte même par les nombreuses mentions aux maladies de langage qui retranscrivent l'impossibilité de se dire : dans *L'Interdite*, Sultana se voit frappée d'autisme, d'aphasie et d'anorexie mentale, selon les propres termes de l'auteure (Mokeddem, 1993, p. 43), pathologies qui se rapprochent du phénomène de l'amnésie : les souvenirs comme les paroles ne parviennent pas à remonter à un niveau de conscience suffisant pour être exprimés. Effectivement, les exemples émaillent les œuvres, donnant à entendre des silences oppressants : « Un silence de grotte m'enveloppe, un silence qui redoute et trépigne » (*ibid.*, p. 76) ; « Le silence se referme sur les pièces de ce premier étage » (*ibid.*, p. 67). Ces maux — cette absence et ce trouble des mots — sont les somatisations du mal-être. Ainsi, l'incapacité morale de se dire semble se dissimuler sous l'impossibilité physique de parler. En ce sens, il y a développement d'un langage corporel, en compensation d'un silence social oppressant et opprimant¹². L'écriture apparaît ici comme un véritable dévoilement, non pas tant des corps, mais d'une violence sociale instituée et légitimée. Comme le souligne Nathalie Etoke, dans son ouvrage *Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, « le souffrir et le subir sont présentés comme les constituants essentiels de l'identité féminine » (2010, p. 69) et ce sont les corps féminins qui en portent non seulement la trace, mais expriment aussi l'indicible de ces violences physiques et symboliques.

12 En parallèle, la perte d'intégrité unitaire fait partie de l'esthétique mise en œuvre par l'auteure. Apparaissant comme morcelé, le corps féminin se connote et renvoie aux théories lacaniennes de l'imaginaire, ce dernier marquant la « béance¹³ » de l'individu : lors du stade du miroir, le sujet passe d'une image morcelée de son propre corps à une image complète — l'imaginaire représentant alors l'incomplétude du sujet. C'est par l'imaginaire que le sujet parvient à unifier ses perceptions et surtout à leur donner sens. L'écriture de Malika

Mokeddem s'appuie sur cette même faculté de Nora à unifier ce qui est fragmenté en elle :

Mon corps ponctuel s'est évaporé. Les autres, dispersés dans mes diverses étrangetés, ne sont plus que des songes lointains, comme irréalisables. [...] L'incapacité de retrouver cet « espace perdu », vous expulse du présent et de vous-même. (2001, p. 133)

- 13 L'usage de l'adjectif « ponctuel » est frappant : la corporéité n'apparaît pas comme permanente. De la quête identitaire à laquelle se livrent les héroïnes découle une impression de polymorphisme et d'instabilité paradoxale de l'invariant corporel. Si les images de Malika Mokeddem hybrident le genre féminin à des éléments extérieurs, ce tiraillement n'est pas sans rappeler la *différance* derridienne¹⁴ tant il entretient une ambiguïté constante sur la nature du corps féminin. En effet, il devient impossible dans l'écriture de Malika Mokeddem de ramener les corps à de simples éléments charnels car, éminemment complexes, ils inscrivent littéralement les identités féminines. C'est dans cette dynamique dialogique que les identités prennent leur sens : la singularité d'une identité figée paraît ici condamner les personnages féminins à une sorte d'errance perpétuelle, dans laquelle elles dérivent d'identité(s) en identité(s) jusqu'à intégrer la pluralité au cœur même de leurs êtres. Notons également qu'en se libérant du poids du référent, l'abstraction de ces hybridations corporelles amène une peinture très réelle du corps féminin tout en échappant au réalisme. La sexualité notamment peut donc être évoquée et décrite sans pour autant être matière à transgresser la norme sociale, cela est particulièrement saisissant dans *N'Zid* : Malika Mokeddem appartient à cette génération de femmes algériennes pour qui compte « l'émergence de l'expression du désir » (Cazenave, 1996, p. 77) et du plaisir :

[...] Elle se laisse envahir par les remous du sang se mêlant dans son oreille à ceux de l'eau contre la coque. Les deux bruissements fusionnent, l'habitent, l'enveloppent. Leurs flux et reflux la remplissent, distendent les limites de sa peau, la vident. Leurs tourbillons l'étourdissent. Elle fait corps avec le bateau, éprouve avec réconfort la dureté de sa coque contre le cartilage de son oreille, contre les os de sa mâchoire, de son épaule et de sa hanche. Elle perçoit la tension des voiles, les vibrations des haubans comme

prolongements d'elle-même, se pelotonne dans cette sensation.
(Mokeddem, 2001, p. 28)

- 14 Dans cet exemple, la sensualité, et plus encore la matérialité du corps, sont codées, de même que la jouissance de son propre corps : la « bonne morale » est sauve. Il est marquant de constater que les fusions entre corps et matériau donnent à ressentir le plaisir sensuel qu'éprouve Nora, tout en le recouvrant d'un voile de pudeur. Et effectivement, la sexualité féminine, et notamment le plaisir, apparaît comme le tabou premier, ce qui doit non seulement être tu, mais aussi resté intouchable. Jacques Lacan, dans ses travaux sur l'interdit¹⁵, définit ce dernier par le biais de l'étymologie — *interdicere* en latin — i.e. « ce qui est dit entre [les lignes]¹⁶ ». À cet égard, les images du corps hybridé permettent de contourner le tabou en le laissant entre-apercevoir / entre-dire. Dans l'exemple suivant, c'est également la sexualité axée sur le plaisir qui semble appeler cette abstraction :

Collé à la vitre, le désert me darde, me nargue, son néant. Désert intégriste, macabre, qui fait le mort et attend l'orgasme rouge du vent. La dune lascive. Ses mamelons gorgés de soleil. La dune catin offerte et dont l'immobilité aspire le vent. (Mokeddem, 1993, p. 134)

- 15 La question de la « matérialité du corps » est au cœur de ce passage : une stratégie d'évitement des tabous sociaux consiste à user, comme nous l'avons vu, de métaphores pour évoquer le corps. Ce dernier, même dans une société de l'image comme la nôtre — n'oublions pas qu'écrivant en français, Malika Mokeddem vise d'abord un lectorat francophone en général, et français en particulier —, semble ne pas pouvoir être dit. Indicible, les corps des femmes n'en demeurent pas moins très présents en se glissant dans l'inter-dit. Dans ce contexte, l'hybridation se fait le révélateur et le critique de la différence des sexes. Dans son article intitulé « Le Rire de la méduse », Hélène Cixous évoque l'anxiété que provoque la description de la sexualité féminine dans une société patriarcale : « Les vrais textes de femmes, des textes avec des sexes de femmes, ça ne leur fait pas plaisir ; ça leur fait peur ; ça les écoëure. » (1975, p. 40) Ainsi, en se libérant du poids du référent, l'abstraction de ces hybridations corporelles amène une peinture très réelle.

- 16 « Je n'aime pas les mots. Surtout dans ma voix. Ils m'écrasent et ils m'étouffent », explique Nora dans *N'Zid* (Mokeddem, 2001, p. 113). Dans cette déclaration se condense la tension entre les personnages féminins et la langue d'expression : les mots pèsent sur la chair. Aux mots prononcés se substituent d'autres signifiants, un autre biais à l'expression de soi : les non-dits sont mis en langage par les Arts. L'héroïne de *N'Zid*, à défaut de trouver les mots pour dire et se dire, recourt au dessin pour « faire cracher l'inconscient » (*ibid.*, p. 116) :

Sur la planche suivante, elle est une clé de sol accrochée au manche du luth [...]. Court-circuitant la menace des mots, elle rive ses sens à son jeu sur l'épiderme, sur la rétine et sur les nerfs tendus comme des cordes. (*Ibid.*, p. 98)

- 17 Dans cette image, l'héroïne tout entière est elle-même l'instrument¹⁷, elle l'incarne littéralement. On assiste ici à une double hétérogénéité de l'expression : le dessin exprime la musique qui elle-même explicite le personnage. Langage à part entière, la musique traverse ces deux œuvres et y trouve aussi une résonnance ; elle en rythme certes la narration, mais surtout elle est une pierre angulaire de la construction identitaire et scripturaire. Un luth accompagne la narration de *L'Interdite* et de *N'Zid*, il y agit à la manière d'une mémoire corporelle : le son instrumental résonne dans ces textes et fait écho au passé, c'est une « romance sans parole¹⁸ », à la manière d'un chant intérieur. À la douleur de l'écriture répond la sensualité de la musique. En cela, ces références sont à mettre en rapport avec le « chant » qui est apparenté à la voix maternelle d'avant la langue dans la théorie cixousienne d'une « écriture féminine¹⁹ ». Cette esthétique ne joue pas du fragment, mais procède de l'hétérogénéité : il y a continuité de Soi, produit corporellement, tout au long de la quête identitaire grâce à l'articulation de langages pluriels. Cette coprésence de divers moyens langagiers tend à (re)créer une communication totalisante, ce qui semble corroborer les théories cixousiennes d'un retour vers le langage, la voix maternelle, pour s'appropriier l'identité féminine. On ne peut plus parler du corps féminin, mais bien des corps féminins ; la pluralité des hybridations rendant possible l'exploration du « corps textuel » qui traverse les œuvres.

Corps du texte et hybridations

- 18 Enfin, le corps textuel des œuvres se voit lui-même hybridé, métissé, par sa rencontre avec d'autres textes, au travers de nombreuses et fécondes intertextualités. Ces mouvements constitutifs du texte reposent, nous dit Roland Barthes, sur « la traversée de plusieurs œuvres » (1986, p. 73). Cette hybridation de l'écriture marque une « anomalie face à un ensemble de valeurs et de codes culturels qui veulent refléter une identité donnée » (Cohn & Trémolières). Dans cette optique, le but de cette ultime partie est de souligner la mise en scène du corps au travers de l'hybridation des œuvres, de dégager le rôle des intertextualités plaçant les corps féminins au cœur des interrogations identitaires. D'abord avec Mikhaïl Bakhtine, puis Julia Kristeva, la notion de dialogisme amène à considérer le texte comme un objet d'étude ouvert, dans lequel non seulement les référents littéraires sont interprétés, mais où le lecteur fait partie intégrante du processus de signification. La simple étude de la filiation de notre corpus ne s'avère plus suffisante à rendre compte de l'intégralité de l'œuvre, c'est bien l'interprétation qui est faite des intertextualités liées au corps qui constitue la clé de lecture : les corps textuels féminins doivent être, une nouvelle fois, complétés. Du fait que le corps physique se retrouve dans le corps textuel, le « faire corps » est ainsi continuellement en mouvement et en devenir. Les classiques littéraires sont présents dans la totalité des œuvres de notre corpus, et tendent à inscrire ces œuvres dans une lignée littéraire. *L'Interdite* fait référence à maintes œuvres européennes et arabes, illustrant bien notre propos : « Lamartine, Musset, Victor Hugo, Senghor, Omar Khayyam, Imru'Al-Qays et encore d'autres. » (Mokeddem, 1993, p. 44) Notons bien que cette liste non exhaustive d'auteurs se compose uniquement de poètes : outre le sens littéral des mots, c'est bien ici la poétique du texte, ses rythmes et son lyrisme qui sont incrustés en filigrane dans le roman. Néanmoins, l'ascendance littéraire est avant tout masculine... ce qui explicite le rejet des mots que Nora oppose à sa quête d'identité : Hélène Cixous rattache la langue au patriarcat, soulignant l'importance pour les femmes de retrouver le langage — antérieur à l'acquisition des langues. Ce retour vers des éléments primordiaux se traduit également par le recours aux mythes qui, universels et intemporels, traversent les cultures et les représenta-

tions. Les mythes fondateurs apparaissent étroitement liés à la construction de l'inconscient et de l'imaginaire, notamment en ce qu'ils sont étroitement liés aux corps féminins dans l'écriture de Malika Mokeddem. Leur portée est universelle et permet une compréhension des « demi-teintes » et des nuances que ces renvois apportent à notre corpus d'étude. Le mythe de Méduse tient une place prépondérante et peut à cet égard être considéré comme le fil conducteur du roman *N'Zid* :

Dans la mythologie, Méduse et ses deux sœurs, Euryalé et Sthéno représentent justement les déformations monstrueuses de la psyché. Et tiens-toi bien, Méduse, elle, elle est le reflet d'une culpabilité, d'une faute, transformée en exaltation vaniteuse et narcissique. En fait, une exagération, une succession d'images falsifiées de soi qui empêchent l'objectivité, la réparation, donc la guérison. (Mokeddem, 2001, p. 115)

- 19 L'auteure joue de l'homophonie/homographie qui lie l'animal marin et la femme mythique : « Mais cette fois, elle soutient son regard sans ciller, sans se sentir régresser à l'état de méduse. » (*Ibid.*, p. 45) Roland Barthes assimile la mythique Méduse à la *doxa*, en cela qu'« elle pétrifie ceux qui la regardent » (1975, p. 126). La méduse de Malika Mokeddem appartient au visible : le glissement du mythe fondateur à l'animal fait de Nora un symbole d'un genre féminin dangereux autant qu'une créature diaphane ; ce faisant, l'auteure brise le clivage traditionnel cantonnant les femmes à un rôle prescrit de mère ou de prostituée : elle est simultanément dans la soumission aux normes sociales et dans la transgression de ces dernières. Ainsi, le recours au mythe déconstruit la naturalisation du genre et dépasse la vision figée et stéréotypée du roman traditionnel.
- 20 L'imaginaire permet à l'auteure d'explorer non seulement les rapports de genres et d'espèces, mais aussi celui entre langue d'expression et langue seconde. L'hybridation du corps permet le questionnement du métissage linguistique : les idiomes s'entrelacent et se répondent mutuellement, se mêlant jusqu'à ne plus en former qu'une seule et unique, hybride. Au niveau de la typologie, la langue arabe est insérée dans le texte par le biais des italiques qui contrastent d'autant plus avec la langue d'expression qu'ils sont « la trace de la pression subjective qui est imposée au mot » (Barthes, 1986, p. 300). L'expression de

soi se développe dans un imaginaire en tension entre culture maternelle et langue d'expression : « Le mot arabe désignant l'œil, *aïne*, lui revient en mémoire. Pour l'œil et la source, ce même mot, *aïne*. Nora hausse les épaules : "*Aïne, hagitec-magitec*, les yeux qui se détournent, les sources qui se tarissent enterrent et la mémoire et l'imagination". » (*Ibid.*, p. 171) Se rajoute ici la (re)transcription de l'oralité : la langue maternelle est rendue dans le texte par une phonétisation du discours. L'oralité évidente de ce passage précédent est un des éléments relevés par Hélène Cixous : appartenant au langage et non à la langue, l'oralité est en lien direct avec l'identité du fait qu'elle représente une des traces de la présence corporelle de l'auteure dans le texte, et rend compte d'une réalité vécue. Ainsi, les phénomènes d'intertextualités et de confrontations de différentes langues dans les œuvres étudiées se rattachent eux aussi à l'hybridation. Le différent se mêle à l'unité première, réfutant les clivages traditionnels et réducteurs et conférant une dimension identitaire plurielle aux œuvres.

Conclusion. Vers une nouvelle identité...

- 21 Outre le rôle d'objet de la représentation, le corps féminin s'avère être le lieu du questionnement identitaire. Dans son ouvrage *Sur le corps romanesque*, Roger Kempf affirme que « livres et corps, tout est texte d'égale dignité. Tout parle ou se parle, s'écrit, se lit » (1992, p. 7) ; ainsi, Malika Mokeddem interroge la dialectique entre « l'écriture du corps et le corps de l'écriture ». La critique féministe a travaillé ces trente dernières années sur les corps féminins en tant que lieu de production de l'écriture, développant « le rapport étroit entre l'acte éminemment culturel et littéraire de l'écriture d'une part, et l'expérience vitale que le sujet possède de son corps et de son sexe, de l'autre » (*ibid.*, p. 5). Les différentes hybridations, qu'elles touchent aux corps charnels ou au corps des textes, construisent la réflexion sur le corps féminin : la singularité d'une identité est réfutée au profit d'un corps-texte pluriel, se faisant le support des identités plurielles du genre féminin. L'imitation totale ou partielle d'éléments extérieurs tend à traduire l'impossibilité d'une circonscription de l'être à une singularité, qui serait fausse ou tout du moins imprécise, pour rendre

dans le texte même la pluralité qui compose les identités, comme l'explicite Malika Mokeddem au travers du personnage féminin de *L'Interdite* : « Mes Sultana, antagonistes, s'en trouvent disjointes, disloquées. » (1993, p. 82) La violence textuelle imposée aux corps féminins par une écrivaine tient du « défoulement » produit par l'imagination qu'évoque Gilbert Durand (1969, p. 36) ; la quête d'identité semble passer par l'intégration de l'altérité et l'altération de l'unicité. En cela, l'écriture de Malika Mokeddem se fait celle de la rupture, sans cesse placée « entre la tension du refus et la dispersion que procurent les libertés. Entre l'aliénation de l'angoisse et l'évasion par le rêve et l'imagination » (1993, p. 65).

BIBLIOGRAPHY

MOKEDDEM Malika, 1993, *L'Interdite*, Paris, Grasset & Fasquelles, coll. « Livre de poche ».

MOKEDDEM Malika, 2001, *N'Zid*, Paris, Seuil.

ANDRIEU Bernard, 2011, « L'hybridation est-elle normale ? », *Chimères*, n° 75, p. 17-32.

BARDE Cyril & BELLON Raphaëlle, 2012, « À corps perdu : corps et gender studies », article issu de la journée d'étude du laboratoire junior CMDR *Le corps et les gender studies* (20 novembre 2012, ENS de Lyon). Disponible sur <<http://cmdr.ens-lyon.fr/spip.php?article77>> (consulté le 10 janvier 2017).

BARTHES Roland, 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.

BARTHES Roland, 1986, « Le Bruissement de la langue », *Essais critiques*, IV, Paris, Seuil.

BUTLER Judith, 2004, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte.

CAZENAVE Odile, 1996, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan.

CIXOUS Hélène, 2010, « Le Rire de la Méduse, Simone de Beauvoir et la lutte des femmes », *Le Rire de la Méduse et autres ironies* [1975], Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives ».

COHN Danièle & TRÉMOLIÈRES François, « Imitation, esthétique », *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur <www.universalis.fr> (consulté le 10 mai 2010).

DELPHY Christine, 2001, *L'Ennemi principal*, Paris, Syllepse, coll. « Nouvelles questions féministes ».

- DERRIDA Jacques, 1967, « Sémiologie et grammatologie », dans J. Kristeva (dir.), *Positions*, Paris, Éditions de Minuit.
- DESCARRIES Francine & CORBEIL Christine, 2002, « La maternité au cœur des débats féministes », dans *Espaces et temps de la maternité*, Montréal, Les Éditions Remue-Ménage, p. 23-50.
- DÉTREZ Christine, 2002, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- DURAND Gilbert, 1992, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* [1969], 11^e éd., Paris, Dunod.
- ETOKE Nathalie, 2010, *Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan.
- HELM Yolande, 1999, « Malika Mokeddem », *Le Maghreb littéraire*, n° 5, p. 83-100.
- IRIGARAY Luce, 1999, *Entre Orient et Occident*, Paris, Grasset.
- KEMPF Roger, 1992, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives ».
- LACAN Jacques, 1966, *Les Écrits*, Paris, Seuil.
- LACAN Jacques, 1978, *Le Séminaire*, liv. II, *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil.
- LAQUEUR Thomas, 1992, *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en occident*, Paris, Gallimard.
- MANSUETO Claudia, 2014, « Entre le désert et la mer : *L'Interdite* (1993) et *N'Zid* (2001) de Malika Mokeddem », *Babel*, n° 30, p. 161-174.
- SCHOR Naomi, 1993, « “Cet essentialisme qui n'(en) est pas un” : Irigaray à bras le corps », dans M. Riot-Sarcey (dir.), *Féminismes au présent (supplément de Futur antérieur)*, Paris, L'Harmattan.
- STISTRUP JENSEN Merete, 2000, « La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 11. Disponible sur <<https://journals.openedition.org/cliq/218>> (consulté le 10 janvier 2017).
- WARTBURG Walther von, 1928-2002, *Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW)*, 25 vol., Bonn-Leipzig et al.

NOTES

1 Ainsi, le pouvoir de l'imitation réside avant tout dans la création, ce qui amène le roman à une véritable réflexion sur le monde : « L'exercice inventif qui conduit, par toutes sortes de moyens, à une représentation dotée de réalité, est un vecteur d'intelligibilité tant pour celui qui imite que pour

celui qui est en position de récepteur de la performance. » (Cohn & Trémolières) Il en va, bien entendu, de même pour les représentations littéraires qui, complexes, interrogent non seulement les motivations des auteur.e.s de telles images, mais aussi leurs réceptions auprès du lecteur.

2 À ce sujet, on consultera notamment avec profit l'interview qu'Orlan a accordée au journal *Le Monde* le 23 avril 2004 ; elle y précise qu'elle est « la première artiste à utiliser la chirurgie esthétique dans [s]es performances, mais cet "art charnel" s'est joué de 1990 à 1993 seulement. [Elle a] fait toutes ces opérations non pour le résultat physique final, mais comme des processus de production d'œuvres d'art ». (Interview disponible sur <www.lemonde.fr/vous/article/2004/03/22/orlan-artiste-mon-corps-est-devenu-un-lieu-public-de-debat_357850_3238.html#yYIDLvcz6K1pDsZB.99>)

3 Malika Mokeddem est née le 5 octobre 1949 à Kénadsa. Docteure spécialisée en néphrologie, elle cessera d'exercer à partir de 1985 pour se consacrer exclusivement à la littérature. En 1991, son premier roman *Les Hommes qui marchent* lui vaudra l'obtention du Prix Littré, du Prix collectif du festival du Premier roman de Chambéry, ainsi que du Prix algérien de la fondation Nourredine Aba. Par la suite, elle se verra décerner, en 1992, le Prix Afrique – Méditerranée de l'ADELF pour son second roman *Le Siècle des sauterelles*, puis en 1994, le Prix Méditerranée – Perpignan pour *L'Interdite*. L'ensemble de son œuvre est parcouru par la quête de l'émancipation féminine et de l'égalité entre femmes et hommes.

4 Cette dernière revient dans *Entre Orient et Occident* (1999) sur les prises de vue théoriques du courant féministe dit « différentialiste » ou relevant de la « *French Theory* ». Si certaines de ces idées ont été reçues comme marquant une régression face au deuxième âge des *Gender studies*, il n'est en aucun cas question pour elle de revenir à une pensée essentialiste. Le concept d'identité féminine recouvre une reconnaissance des spécificités, socialement construites, du deuxième sexe. Au cœur de la philosophie irigarayenne, le phallogocentrisme constitue l'objet à repenser pour qu'il corresponde aux deux sexes.

5 Platon, « Le Discours d'Aristophane sur Eros », *Le Banquet*, 189d-193e.

6 Intégrer les normes sociales revient, littéralement, à les incorporer ; c'est-à-dire à les intérioriser dans le corps même. Or, le contrôle des corps des femmes – notamment de leur sexualité et de leur génésique – représente un des enjeux principaux du patriarcat.

7 Expression de Jacques Derrida. Elle désigne les binômes antagonistes, dont le premier élément a l'ascendant sur le second, qui constituent les représentations traditionnelles. Notons que les systèmes de pensée basés sur des oppositions binaires ont été démontrés et analysés dans de nombreux domaines : nous les retrouvons notamment dans les travaux sociologiques, chez Pierre Bourdieu avec le « schéma synoptique des oppositions pertinentes » ; ou encore en anthropologie, avec par exemple les recherches de Gilbert Durand sur l'imaginaire, etc.

8 Voir G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1996). De manière très synthétique, il s'agit d'un système d'images polarisées autour de l'antithèse Lumière/Ténèbres, dans lequel la lumière ne saurait exister que dans son opposition aux Ténèbres (l'inverse, *dixit* Durand, n'étant pas exact).

9 À ce sujet, on consultera l'excellent article de Francine Descarries avec la collaboration de Christine Corbeil, « La maternité au cœur des débats féministes » (2002).

10 Le titre de cette partie est un emprunt à Malika Mokeddem.

11 Ce concept (*die Verdrängung*) développé par Sigmund Freud désigne un mécanisme de défense psychisme qui, suite à un conflit entre satisfaction et interdit au niveau de la conscience, amène à faire passer les pulsions indésirables dans l'inconscient — où elles demeurent néanmoins actives, sous forme d'actes manqués, de phobies, d'inadaptations, etc.

12 Relevons néanmoins que le silence peut être aussi un choix délibéré, visant à affirmer ou à protéger les personnages féminins. Dans *L'Interdite*, Salah interrogera Sultana sur la manière dont il est censé interpréter les multiples silences de la jeune femme : « Comme des réponses. Comme des défenses ouvertes ou fermés. » (Mokeddem, 1993, p. 47)

13 La béance renvoie au stade de « la prématuration de la naissance » dans la pensée lacanienne : il s'agit des « fantasmagories du corps morcelé ».

14 Cette graphie particulière, qui inscrit la différence à l'écrit sans qu'elle puisse être entendue à l'oral, souligne « le jeu systématique des différences, des traces de différences, de l'espacement par lequel les éléments se rapportent les uns aux autres » (Derrida, 1967, p. 19).

15 L'interdit n'empêchant bien sûr pas le désir. À ce sujet, on verra notamment J. Lacan, 1986, *Le Séminaire*, liv. VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris,

Seuil ; ou encore J. Lacan, 2001, *L'Angoisse*, version de l'Association freudienne internationale, Paris, HC, Leçon du 13 mars 1963.

16 W. von Wartburg, 1928-2002, *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (FEW), vol. 4, p. 751-752 b, <interdicere>.

17 Voir *Le Violon d'Ingres*, *der Kontrabasse* de Süskind, Picasso, etc.

18 Cette expression constitue un clin d'œil aux « Romances sans parole » de Félix Mendelsohn.

19 Comme le stipule Merete Stistrup Jensen dans son article « La notion de nature dans les théories de l'«écriture féminine» » (2010) : « La notion d'«écriture féminine» apparaît vers 1975, quand Hélène Cixous publie *La jeune née* en collaboration avec Catherine Clément, suivi, dans la même année, de l'essai *Le Rire de la Méduse* dans un numéro de *L'Arc*, consacré à Simone de Beauvoir. »

AUTHOR

Hélène Barthelmebs-Raguin
Université du Luxembourg

Comptes rendus

Blanca Solares (éd.), *Imaginarios Musicales. Mito y Música (Imaginaires musicaux. Mythe et musique)*

vol. 1 et 2, Mexico, CRIM/FAM, UNAM, Editorial Ítaca (coll. « Cuadernos de Hermenéutica », 6 et 7), 2015, 220 et 255 p.

Philippe Walter

Copyright

All rights reserved

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

Blanca Solares (éd.), *Imaginarios Musicales. Mito y Música (Imaginaires musicaux. Mythe et musique)*, vol. 1 et 2, Mexico, CRIM/FAM, UNAM, Editorial Ítaca (coll. « Cuadernos de Hermenéutica », 6 et 7), 2015, 220 et 255 p.

TEXT

- 1 L'ouvrage en deux volumes accueille les contributions de quatorze auteurs latino-américains et européens : Antonio García de León, Francisco Viesca, Elsa Cross, Hugo Francisco Bauzá, Julio Estrada, Manuel Lavaniegos, Roberto Kolb Neuhaus, Yvan Nommick, Blanca Solares, Gonzalo Camacho, Marie-Pierre Lassus, Sonia Rangel, Andrés Acosta Montes, Leonardo Requejo Blunno, Mario E. Barba Flores. La première série d'essais questionne la rencontre du mythe par la musique. D'une part, elle s'interroge sur une définition du mythe compatible avec le langage musical, bien au-delà de la conception péjorative et pauvre du mythe qu'impose souvent la rationalité occidentale. D'autre part, elle explique comment le mythe est préservé et rénové dans la création musicale, depuis les origines de la culture jusqu'à l'époque contemporaine. La relation entre la pensée mythico-religieuse et la création musicale (comme langage symbolique sonore) a été très peu analysée jusqu'à présent étant donnée la prééminence supposée, dans la postmodernité, du langage verbal et de l'image médiatique comme supports exclusifs du mythe. Dans ce cadre sont abordés la conception mystique et musicale de l'univers selon Marius Schneider (B. Solares), les rapports entre temps rituel et

temps musical (A. García de León), la relation génétique entre mythe et musique (F. Viesca), deux études sur le mythe orphique en musique (E. Cross, H. Bauzá). Plusieurs études d'œuvres musicales sous l'égide du mythe sont également proposées sur Igor Stravinsky (M. Lavaniegos), Arnold Schoenberg (R. Kolb), Debussy et Manuel de Falla (Y. Nommick). Ces essais visent à créer ou retrouver des liens entre le savoir ancien du mythe et la musique, à la lumière du « nouvel esprit anthropologique » prôné par Gilbert Durand, à contre-courant de la globalisation commerciale féroce du monde contemporain, caractérisé par la saturation et l'uniformisation du son, la standardisation de l'industrie musicale et la brutale suraccélération du rythme de vie.

- 2 Si le premier volume dirige l'attention vers l'herméneutique du mythe et son langage symbolique, le deuxième se centre sur l'analyse d'un matériel historique et ethnographique, à partir de documents portant sur la permanence du mythe dans les cultures musicales traditionnelles de l'Inde (E. Cross) et du Mexique (B. Solares, G. Camacho). Il analyse également l'œuvre musicale de créateurs contemporains, comme Cage (A. Acosta Montes), Ligeti (L. Requejo Blunno) et Ohana (M.-P. Lassus, Y. Nommick). En privilégiant la vision et le langage verbal comme seuls moyens de connaissance, on a mis à l'écart l'expérience de la sonorité et celle de ses paramètres spécifiques (harmonie, durée, intensité, rythme, timbre, etc.) en tant que composants fondamentaux influant sur la perception, l'émotion et la compréhension de la réalité. De là l'importance de comprendre les offres musicales des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, innovatrices et souvent cryptiques, régulièrement influencées par les cultures traditionnelles, où le mythe et l'histoire sacrée, accompagnés par la musique et le chant, étaient représentés et écoutés dans un contexte rituel.

AUTHOR

Philippe Walter
 Université Grenoble Alpes

Valéry Raydon, *Le chaudron du Dagda*

Croix / Marseille, Éditions du Cénacle de France / Terre de promesse, 2015, 173 p.

Philippe Walter

Copyright

All rights reserved

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

Valéry Raydon, *Le chaudron du Dagda*, Croix / Marseille, Éditions du Cénacle de France / Terre de promesse, 2015, 173 p.

TEXT

- 1 Consacrer un ouvrage de 173 pages au chaudron du Dagda représente un beau défi que Valéry Raydon relève avec courage et talent. Car, il faut bien l'avouer, le Dagda et son chaudron apparaissent dans des sources si peu consistantes qu'ils n'ont guère suscité l'enthousiasme des mythologues. Pourtant, l'importance mythique de ce personnage divin est inversement proportionnelle à sa modeste présence dans les sources. Rappelons que le Dagda (ou « dieu bon ») est la plus importante divinité irlandaise dans le récit mythique de la *Bataille de Mag-Tured* (*Cath Maighe Tuireadh*). On a pu le définir comme un « dieu-druide et dieu des druides, maître des éléments, de la science (savoir sacerdotal), et aussi dieu de l'amitié et des contrats, du temps chronologique et atmosphérique, et de l'éternité tout en étant guerrier » (F. Le Roux et C.-J. Guyonvarc'h, *Les Druides*, Rennes, 1986, p. 379). Autrement dit, il domine les trois fonctions : souveraineté, guerre, abondance. Autant dire qu'il incarne la Souveraineté absolue. Il possède surtout d'éminents attributs : un chaudron et une massue qui lui confèrent une part essentielle de son statut mythique. Son chaudron dit d'abondance est capable de nourrir une foule de convives car il est inépuisable. Mais c'est aussi un chaudron d'immortalité et de résurrection dont la mission est parallèle (et complémentaire) à une massue qui tue les hommes par un bout et les ressuscite par l'autre.

- 2 Le premier chapitre examine de près cet objet chaudron en exploitant les textes gaéliques qui le mentionnent. Le deuxième chapitre élargit l'enquête au couplage du chaudron avec la massue à la lumière d'une comparaison au Succelus gaulois qui possède, quant à lui, une marmite et un maillet. Le troisième chapitre s'intéresse à un avatar épique du chaudron du Dagda : le chaudron royal de Cormac mac Airt. L'objet devient en effet un élément fondamental des demeures royales. D'ailleurs, ce chaudron du Dagda n'était pas seulement mythique ; il avait des répondants concrets dans la vie sociale de l'ancienne Irlande comme en témoigne la législation (c'est le thème du quatrième chapitre). Le cinquième chapitre traite des avatars hagiographiques du chaudron (perspective toujours indispensable pour compléter les sources mythologiques). Enfin, le dernier chapitre s'intéresse au souvenir du chaudron divin dans la toponymie celtique (le mot *maelstrom* n'est toutefois pas d'origine celtique puisque *strøm* est un mot suédois et qu'il existe un mythe scandinave parallèle non évoqué ici). L'auteur se réfère toujours aux textes originaux en gaélique (accompagnés d'une traduction française) dans des éditions (souvent) anciennes et difficiles d'accès pour le public francophone. La bibliographie aurait gagné en lisibilité à être scindée en « sources premières » (éditions de textes) et « sources secondaires » (études critiques), mais elle est déjà copieuse pour un sujet si ténu. Hélas, le *Lexique étymologique de l'irlandais ancien* (incomplet à ce jour mais seul manuel réactualisé en français sur le gaélique) n'y figure pas. L'absence est compensée toutefois par le *Dictionary of the Irish language* de la Royal Irish Academy, 2013 (édition électronique). Sur le dieu gaulois au maillet, rajouter Marcel Chassaing, *Le dieu au maillet*, s. l., 1986 (étude descriptive sans prétention mais qui évite la reconstruction hasardeuse d'une divinité sur laquelle on ne sait strictement rien : aucun mythe d'époque antique pour faire parler les statues conservées dans les musées). On se demande ici si le *tinel* de certains héros épiques « français » ne serait pas de la même nature que la massue du Dagda (voir P. Walter, « Rainouart et le marteau-tonneau », *L'information littéraire*, n° 46, 1994, p. 3-14). En fait, l'ouvrage dans son ensemble n'encourt qu'une seule véritable critique de fond. Les textes mythologiques irlandais qui servent de base à la présente étude et qui visent à reconstituer une antique mythologie celtique (de quelle époque d'ailleurs ?) ne datent pas de l'Antiquité : ils sont médiévaux. Ils sont l'expression parfaite de ce « paradoxe irlan-

dais » que soulignait jadis Christian-J. Guyonvarc'h. Ce sont des moines chrétiens qui ont conservé l'essentiel du paganisme gaélique. Peut-on totalement leur faire confiance ? Bien conscient de cette faiblesse, Georges Dumézil s'était engagé vers un comparatisme mettant en parallèle (mythologiquement et linguistiquement) l'Inde, la Scandinavie, Rome, les Gaëls, les Slaves, etc., pour percevoir les variables culturelles propres à toutes ces cultures, mais aussi leurs invariants remontant à un lointain héritage mythologique commun. Malgré les contestations de sa méthode qui émanent le plus souvent d'idéologues aveuglés par le sectarisme, d'ignares en grammaire comparée ou d'incompétents en mythologie, il faut dire que l'on n'a guère trouvé mieux à ce jour. L'ouvrage de V. Raydon est d'une autre trempe : plus modeste dans son propos, il attire notre regard sur des éléments factuels mais révélateurs d'un imaginaire indiscutablement mythique dont il appartiendra à des études ultérieures de préciser l'ampleur géographique et la chronologie historique sur tout l'espace celtique.

AUTHOR

Philippe Walter
Université Grenoble Alpes

Eleazar Moiseevic Meletinskij, *Archetipi letterari*

edizione italiana a cura di Massimo Bonafin, EUM (Edizioni Università di Macerata), 2016, 214 p.

Philippe Walter

Copyright

All rights reserved

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

Eleazar Moiseevic Meletinskij, *Archetipi letterari*, edizione italiana a cura di Massimo Bonafin, EUM (Edizioni Università di Macerata), 2016, 214 p.

TEXT

- 1 L'auteur Eleazar Moiseevic Meletinskij (1918-2005) est connu à travers le monde occidental pour ses études en littérature comparée, en mythologie et en folklore. Doublement victime de la répression stalinienne (politique en 1942, puis antisémite en 1949), il ne fut libéré de prison qu'en 1954. Les travaux de ce grand philologue et historien de la culture (qui fut l'un des disciples de Vladimir Propp décédé en 1970) sont mal connus en France. La notice bibliographique que lui consacre la BnF ne mentionne sous son nom qu'une seule contribution en français (son étude jointe à la traduction française de la *Morphologie du conte* de Propp intitulée « L'étude structurale et typologique du conte »), mais il faudrait y rajouter quelques articles parus en français dans la revue *Diogenes*. C'est dire si la présente traduction (en italien) que lui consacre l'université de Macerata, par les bons soins de Massimo Bonafin, mérite de retenir notre attention. Elle livre le bilan des réflexions d'un poéticien doublé d'un anthropologue très ouvert et original. Signalons quatre autres de ses ouvrages traduits en italien : *La struttura della fiaba* (1977), *Il mito* (1993), *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo* (1993), *Poetica storica della novella* (2014). On notera également une importante traduction anglaise : *The Poetics of Myth* (2000) où le mythe est analysé comme la vraie préhistoire de la « littérature ».

- 2 Une notice introductive due à M. Bonafin cerne la notion d'archétype littéraire telle que l'entend E. M. Meletinskij (p. VII-XXV). Les archétypes sont définis, par le chercheur russe, comme les éléments les plus anciens du discours narratif. Contrairement au concept psychanalytique d'*archétype* formulé par Carl Jung et rattaché à la sphère de l'inconscient collectif, E. M. Meletinskij replace l'archétype dans la sphère sociale et culturelle. L'essai de E. M. Meletinskij est divisé en deux parties. Dans la première (p. 1-90), adoptant une perspective anthropologique et littéraire, l'auteur accorde une grande attention à des scénarios rituels comme l'initiation, le meurtre sacrificiel en vue du renouvellement générationnel, le mariage et les fêtes saisonnières liées à l'éveil de la nature. L'auteur y décrit quelques personnages folkloriques et mythologiques (l'ancêtre démiurge, le héros fondateur de culture, le trickster) qui sont aux origines de l'archétype du héros ou de l'anti-héros. Il analyse les motifs récurrents des récits de création, de lutte du cosmos contre le chaos, du combat contre le dragon, des tâches impossibles, de la naissance miraculeuse, du mariage du héros avec la princesse (ou de l'héroïne avec le prince), de l'agonie et de la résurrection du dieu et du héros. Dans la deuxième partie du livre (p. 91-188), l'essayiste traite de la plus importante transformation des archétypes qu'on puisse étudier, selon lui, dans l'histoire littéraire. Il se fonde, pour cela, sur les classiques russes entre les ^{XIX}^e et ^{XX}^e siècles (Pouchkine, Gogol, Dostoïevski, Tolstoï). Un ouvrage rare dans lequel les spécialistes de l'imaginaire trouveront une intéressante typologie des figures du récit mythique et une modélisation de leur transformation sous la pression de l'histoire culturelle.

AUTHOR

Philippe Walter
 Université Grenoble Alpes

Jean-Claude Mühlethaler, *Énée, le mal-aimé.* *Du roman médiéval à la bande dessinée*

Paris, Les Belles Lettres, 2016, 409 p.

Philippe Walter

Copyright

All rights reserved

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

Jean-Claude Mühlethaler, *Énée, le mal-aimé. Du roman médiéval à la bande dessinée*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, 409 p.

TEXT

- 1 Autant l'avouer tout de suite, avec Jean-Claude Mühlethaler, *Énée* ne fait pas partie de nos héros préférés. À côté d'un Tristan ou d'un Lancelot, celui que le Moyen Âge appelle Énéas (titre du roman français en vers qui lui est consacré aux alentours de l'année 1160), il fait vraiment pâle figure. Cet ancêtre mythique d'Auguste ne suscite pas l'admiration : traître en amour et traître à sa patrie qu'il a livrée aux Grecs, il n'a aucune circonstance atténuante. Vraiment, aucune. On se demande alors par quel miracle il a quand même pu faire l'objet d'un (relatif mais continu) retour en grâce pendant plusieurs siècles, d'abord par le biais de textes à visée historiographique puis dans des récits de fiction. C'est la question centrale que pose ce livre savant mais clair, bien pensé et bien construit. On se dit surtout que l'étude de la « réception » du personnage réalisée par J.-C. Mühlethaler sur une longue durée (du Moyen Âge à Christa Wolf décédée en 2011 à Berlin) est un très bel exemple de ce que Gilbert Durand appelait « le transfert anthropologique », c'est-à-dire « l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social ». Inutile d'opposer, comme aux premiers temps de la Nouvelle Critique, la « psychologie » d'un auteur et la pression sociologique de la culture dans laquelle il s'insère, car les deux courants interagissent en permanence dans toute création esthétique (les

« fantasmes » personnels d'un auteur et le moment historique dans lequel baigne cet auteur). C'est ce que montre admirablement ce livre. Enrichie de nombreux exemples littéraires (y compris d'auteurs fort peu connus) replacés dans leur cadre historique, l'étude pointue avec habileté et finesse l'anachronisme fécond du « passé présent ». De ce point de vue, Énée fait figure de « héros des rendez-vous manqués, n'apparaissant pas à des moments et dans des œuvres où on s'attendrait à le croiser » (p. 342). Pourquoi donc ? Probablement parce que chez lui, l'intelligence domine toujours les passions et ce stoïcisme rigide ne convient guère aux sociétés hédonistes (comme la nôtre surtout). Pas assez sentimental, droit dans ses bottes, il devient alors trop facile de le récupérer politiquement. N'est-ce pas d'ailleurs ce que fit le Duce convaincu que tous les Italiens étaient issus de la race d'Énée ? Rien de tel pour achever de massacrer une statue antique ! Énée attend encore sa rédemption.

AUTHOR

Philippe Walter
Université Grenoble Alpes

Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire.* *Introduction à l'archétypologie générale*

Philippe Walter

Copyright

All rights reserved

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 12^e édition, avec une préface inédite de Jean-Jacques Wunenburger, Paris, Dunod, 2016, 508 p.

TEXT

- 1 Réédité désormais sous la forme d'un manuel de consultation facile (bien plus pratique que l'ancienne présentation étriquée des éditions Bordas de 1963), l'ouvrage majeur de Gilbert Durand prend date pour le ^{xxi}^e siècle. Traduit en de nombreuses langues, il continue d'inspirer tous ceux qui, par le monde, donnent un contenu précis à la notion d'imaginaire, loin du confusionnisme voire du négationnisme ambiants sur les notions de *mythe*, *image* et *symbole*. Oui, le mythe existe (toute son habileté est de nous faire croire qu'il n'existe pas). Oui, le mythe est une notion centrale de l'anthropologie culturelle d'aujourd'hui. Tout anthropologue autoproclamé qui ignore le mythe est un aimable plaisantin. À l'heure de la liquidation de la culture, de l'histoire et de la pensée (ce mouvement « progressiste » a désormais atteint l'Université), ce livre témoigne d'une exigence méthodologique et d'un regard aimant qui n'ont rien perdu de leur urgence. Dans la préface inédite et magistrale qui ouvre cette réédition, Jean-Jacques Wunenburger replace la pensée durandienne dans son contexte intellectuel, tout en marquant la spécificité de son orientation : l'imagination conçue non comme reproductrice mais comme « créatrice » et « dotée de structures transcendantales, mises en évidence par E. Kant et destinée à la symbolisation de significations supra-empiriques ». Cette épistémologie « ouverte » reste plus

que jamais d'actualité dans un monde où « l'imgo-centrisme » (télévision, internet, etc.) a remplacé le « logo-centrisme », comme en cosmologie l'héliocentrisme a remplacé le géocentrisme. Elle est une pierre d'attente pour une nouvelle science de l'esprit désormais sous l'égide de l'imagerie cérébrale et des explorations neurocognitives.

AUTHOR

Philippe Walter
Université Grenoble Alpes

Laurent Hablot et Laurent Vissière (dir.), *Les Paysages sonores, du Moyen Âge à la Renaissance*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 308 p.

Estelle Doudet

Copyright

All rights reserved

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

Laurent Hablot et Laurent Vissière (dir.), *Les Paysages sonores, du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 308 p.

TEXT

- 1 Apparue il y a une quarantaine d'années chez les musiciens, la notion de paysage sonore (*soundscape*) a été récemment mise à l'essai par diverses enquêtes historiques, dont celle de Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge* en 2000, ou le collectif *Mélodies urbaines (xvi^e-xix^e s.)* dirigé par Laure Gauthier et Mélanie Traversier en 2008. Ce volume, composé de dix-sept articles et d'une introduction, en explore à nouveaux frais les aspects. Ses contributions, en général d'une grande qualité, croisent les approches de musicologues, de littéraires et d'historiens afin de saisir une époque où le *soundscape* paraît à la fois omniprésent et irrémédiablement éloigné de notre perception par le passage du temps et le changement des usages.
- 2 Saisir le paysage sonore médiéval s'avère problématique à plusieurs égards. D'abord parce que sa perception et ses enregistrements dans des textes, des mises en musique, voire dans les images, répondent à des codes socioculturels encore parfois mal connus. De ce fait, le paysage sonore médiéval demeure en grande partie imaginaire et les contributions introductives et conclusives se rejoignent sur ce point important. Ensuite, à cause des sources qui le documentent, souvent peu exploitées et difficiles à manier. Peut-on comparer les rumeurs

publiques mises en scène par les romans arthuriens avec les cris des officiers de justice ? Peut-on distinguer ce qui est chant ou cri de ce qui est texte ? À ces difficultés méthodologiques s'ajoute la complexité des reconstitutions des anciens paysages sonores. De fait, le *soundscape* a été et est toujours affaire d'interprétation.

- 3 Les enjeux sociaux des imaginaires et des pratiques sonores sont au cœur d'une première partie qui s'attache à cerner l'ordre et le désordre civil peints par le son. Le cri public, la cloche, si ordinaires en milieu urbain – et parfois extraordinaires, lors des sièges ou de situations militaires d'exception – s'imposent en effet comme des signes. Ils soulignent l'autorité prêtée à ceux qui les manifestent publiquement. Les sons assignent aussi un statut aux individus ou aux groupes qu'ils désignent pour les exalter dans le cas des cris de guerre, ou pour les dénoncer, à l'image des chevaliers arthuriens poursuivis par la vindicte populaire. Ils peuvent enfin attester de la porosité des mondes des vivants et des morts, lorsque ces derniers « font du bruit ». La deuxième partie du volume, confiée à des historiens spécialistes de la guerre et des émotions urbaines, présente un petit ensemble d'études de cas sur les chansons militaires et les cris d'armes. Grâce à eux, leurs énonciateurs faisaient émotionnellement corps avec leur chef, la communauté et des défenseurs de la « chose publique ». Parce que le paysage sonore est avant tout représentation, sa dimension esthétique est cruciale. Le son pose d'épineux problèmes de représentation, dans les arts de l'image mais aussi dans les arts musicaux, comme le montre le développement des chansons imitatives après 1460. Le paysage sonore se fait aussi spectacle, et jusqu'au cœur de la liturgie se joue une tension irrésolue entre le cri d'ici-bas et le chant de l'au-delà.

AUTHOR

Estelle Doudet
Université Grenoble Alpes

Laura Weigert, *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*

Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 290 p.,
8 planches couleur, 143 ill. noir et blanc

Estelle Doudet

Copyright

All rights reserved

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

Laura Weigert, *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*,
Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 290 p., 8 planches couleur, 143 ill.
noir et blanc.

TEXT

- 1 Approcher les œuvres d'art d'une époque comme des pratiques de médiation reposant sur des imaginaires de la figuration : telle est l'hypothèse de l'ouvrage de Laura Weigert, qui cherche à reconstituer l'imaginaire visuel que les images de et du spectacle ont contribué à construire entre le ^{xv}^e et le milieu du ^{xvi}^e siècle. De là, un examen historique des notions de théâtralité, de représentation, de personnage, cette dernière désignant à cette époque le processus qui permet à un être de fiction d'apparaître dans le corps d'un acteur.
- 2 Le parcours proposé est ponctué de cinq études menées en régions francophones. Le premier chapitre est consacré à une étude fouillée des « histoires par personnages » que la critique a souvent traitées sous le nom de « tableaux vivants », sans s'attacher à l'hétérogénéité de leurs composants, peintures, mannequins, acteurs vivants, qui mobilisent des modes de perception complexes. Le deuxième chapitre questionne les illustrations des manuscrits d'œuvres dramatiques, lieux privilégiés pour comprendre comment fonctionne une culture visuelle. Le troisième chapitre explore le cas particulier de la tapisserie, objet mobile, éventuel décor, qui s'impose comme un entre-deux entre image animée et image inanimée. Se dévoile, dans

les deux chapitres suivants, la manière dont s'est imposée une « école du regard » qui a forgé des modes de perception cohérents jusqu'à la fin du ^{xvi}^e siècle, avant que n'émergent, sous l'influence des guerres de Religion, de nouvelles compréhensions de ce que sont le spectacle, le corps fictionnel, l'identification du spectateur à ce qu'il voit.

- 3 Richement illustré, porteur d'une argumentation percutante, l'ouvrage de L. Weigert est l'une des publications les plus stimulantes récemment parues sur l'histoire des arts figuratifs, du théâtre et des imaginaires du corps. Il devrait retenir l'attention des spécialistes d'études culturelles et d'histoire des médias curieux de découvrir la complexité de la culture audio-visuelle européenne au seuil de la modernité.

AUTHOR

Estelle Doudet
Université Grenoble Alpes

Philippe Walter, *Ma mère l'Oie. Mythologie et folklore dans les contes de fées*

Paris, Imago, 2017, 300 p.

Marie-Agnès Cathiard

Copyright

All rights reserved

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

Philippe Walter, *Ma mère l'Oie. Mythologie et folklore dans les contes de fées*, Paris, Imago, 2017, 300 p.

TEXT

- 1 Ce titre de Perrault — qui pourrait n'être fonctionnellement qu'un simple embrayeur vers le régime de la fiction dans le conte merveilleux, en contes dit de fées : avec incipit « Il était une fois au pays de Nulle Part au temps où les poules avaient des dents... » et clôture-retour du conteur sur terre... sans la moitié d'une poire du festin de fin nuptiale — sera, pour un auteur aussi familier des contrées de l'imaginaire que Philippe Walter, le défi de nous offrir un voyage autour de notre planète, dont la dernière station, conclusion, sera la 63^e case du jeu de l'oie. Pour P. Walter se réclamant des maîtres de l'imaginaire pour qui la fiction peut conduire au réel de l'irréel, les « contes de bonnes femmes » ne sont pas moins académiquement recevables que les religions reçues pour l'historien. L'éminent homériste Ezio Pellizer ne nous rappela-t-il pas (dans un colloque du *Monde alpin et rhodanien*, n° 2-4, 1998, au Musée dauphinois, sur les croquemitaines) que *paramytheomai*, consoler de paroles empathiques les enfants inconsolables, était l'art des nourrices ? Et c'est pour nous aussi ce que saint Jean rapporte quand les Juifs sont venus consoler Marthe et Marie sœurs de Lazare. Lisons ce que nous dit encore, dans la seconde édition (2005) de l'*Encyclopædia of Religion*, Carol Christ évoquant, comme on le sait par ailleurs, Aphrodite sur son oie, Artémis nourrissant cygne ou grue, ou Maîtresse des animaux (*Potnia Theron*) brandissant par le cou ces

proies (entre autres gibiers), très tôt à Sumer siégeant en majesté, pieds palmés posés sur deux singes... : « *She lingers, too, in such folk images as Mother Goose, the Easter bunny, and the stork who brings babies.* » Mais surtout pas un imaginaire « dégradé », « retombé en enfance », pour P. Walter. C'est ce qu'il a encore plus décisivement rappelé dans *Iris* n° 37, 2016 (p. 223-224), ou en revisitant la question « Du chamanisme arthurien » (dans *Eroi dell'estasi*, 2017, p. 122 et 135-138), en tirant le plus grand parti de l'entreprise lancée au sein du CRI depuis plus de cinq ans (*Imaginaires du cerveau*, EME, 2014 et sa suite « Deux » dans *Iris* n° 36, 2015 ; efforts salués par Jean-Jacques Wunenburger, notamment à l'occasion des 50 ans du CRI au Brésil en 2015, et de la 12^e édition des SAI en 2016) pour fonder dans l'expérience corticale les deux composantes principales du cerveau imaginant : le vol onirique aptère de Bachelard (extatique OBE) et l'Ombre de Jung (AP3S : Alien Présent par Sensation d'un Suiveur du Self). En quoi ce modèle BRAINCUBUS est-il l'occasion de dépasser chez les plus séparateurs de ses héritiers le divorce entre le Bachelard de *La formation de l'esprit scientifique*, contre-intuitif, et l'intuitif de *La Psychanalyse du feu* ? Y compris l'intestabilité expérimentale de cette psychanalyse selon les héritiers freudiens, irréciliables avec Jung ? Réponse : on a découvert la présence de deux « Neptunes » qui expliquent les mouvements des corps dits « astraux » ... Ce sont les cartes neurales des *corps-fantômes* en OBE et AP3S qui ont été confirmées ou révélées par stimulation corticale depuis le début de ce siècle, comme auparavant chez l'amputé celles des *membres* dits « fantômes ». Certes le cas d'une écolière qui, s'ennuyant à la sieste obligatoire, a découvert qu'elle pouvait exécuter un Vol à Volonté en OBE (étudié en IRMf par Smith & Messier en 2014), lui donnant accès dans sa propre expérience à une « physique sur-intuitive », n'est pas dans le numineux d'une extase en croyance. Dans son enquête publiée au tournant de ce siècle, *After Atheism. Religion and Ethnicity in Russia and Central Asia*, David Lewis consacre un chapitre au paganisme sibérien dans l'Ob des Mansis (P. Walter cite p. 210 et suiv. leurs chants si intéressants sur la grèbe, ou la grue, et l'ours). Lewis interroge encore un dernier dépositaire de leurs traditions, Korstin. Rappelons que Pierre le Grand dans son entreprise ethnomuséographique exigea par oukaze qu'on lui rapporte, de chez ces sujets passablement agités contre ses missionnaires, une oie de bronze avec les chamanes qui dans leurs

séances savaient la faire répondre à leurs questions (traduction C. Stépanoff, Découvertes-Gallimard, 2011). Korstin tient que l'homme a cinq âmes, la femme quatre, et pourvu qu'il en reste une, il aura le pouvoir de les ramener à la vie. Quelle est sa propre expérience du monde des esprits ? En réponse Korstin lui avoue combien il est incapable d'expliquer ses rêves où il est une oie, où il vole... Lui aussi a une expérience indéniable de son corps-fantôme : il a simplement perdu le cadre herméneutique traditionnel (de sa zoomorphose notamment), par ailleurs tout à fait neurocompatible avec le phénomène réel partagé par jusqu'à 40 % des humains qui sont tombés au moins une fois dans leur vie en *paralysie du sommeil*, sinon en plus grave *narcolepsie*. Question pieds d'oie (reines *Pédauque*, P. Walter, chap. vi), c'est seulement en ce siècle que des prix Nobel ont récompensé les découvertes sur les mécanismes d'une mort *programmée* des cellules, en 2002 pour l'apoptose (en 2016 pour l'autophagie). Les membranes interdigitales sont détruites avant la naissance par apoptose chez plusieurs animaux, dont l'humain. L'étiologie des êtres qui les conservent en fait des êtres réputés « fées », n'ayant pas coupé leur lien avec l'Autre Monde, réservoir d'âmes prénatales, des épouses mélusiniennes *sky/star maidens*, rapprochées des oiseaux migrants palmés attendus des chamanes dans l'aire eurasiatique (depuis la dernière glaciation, selon Y. Berezkin, *Iris* n° 31, 2010). Les doigts coupés de la Sedna inuit (par son père contre une mésalliance avec un oiseau fulmar, comme le rappelle P. Walter, p. 213), qui en ont fait la Maîtresse de la ressource principale de chasse *niqsaq*, en mammifères marins, ours compris, sont selon nous aussi à ranger dans l'étiologie de l'apoptose. Voilà quelques-unes des grandes questions fondamentales qui se tiennent derrière le fil narratif de ce texte. Et nous devons remercier l'auteur de les avoir tout au long gardées présentes, même si elles devaient paraître dans cette collection, sous une forme apportant sûrement le plus de plaisir « mythopoïétique » au lecteur. Naturellement sans une mise à plat trop « voyante » de l'état des questions en voie ou en attente de résolution sur l'« imaginaire » (sans plus de réductionnisme que la psychologie dite « naïve », de l'enfant à l'adulte) pour les « ouvriers » des Arts, de la Parole au Soins, par les contre-intuitions de la Science.

- 2 *In cauda* : cette petite cerise-surprise de devinette ethnopoétique, venue des veillées du retour du jour en vue du sommet de l'Amérique

du Nord (recueillie en Ten'a, traduite et expliquée par le R. P. Jetté, *Anthropos*, 1913), dont la question contient le référent même de P. Walter « *The stars are rotting on my sides?* » (Les étoiles pourrissent sur mes flancs ? Denali le Grand Être Humain).

AUTHOR

Marie-Agnès Cathiard
Université Grenoble Alpes